

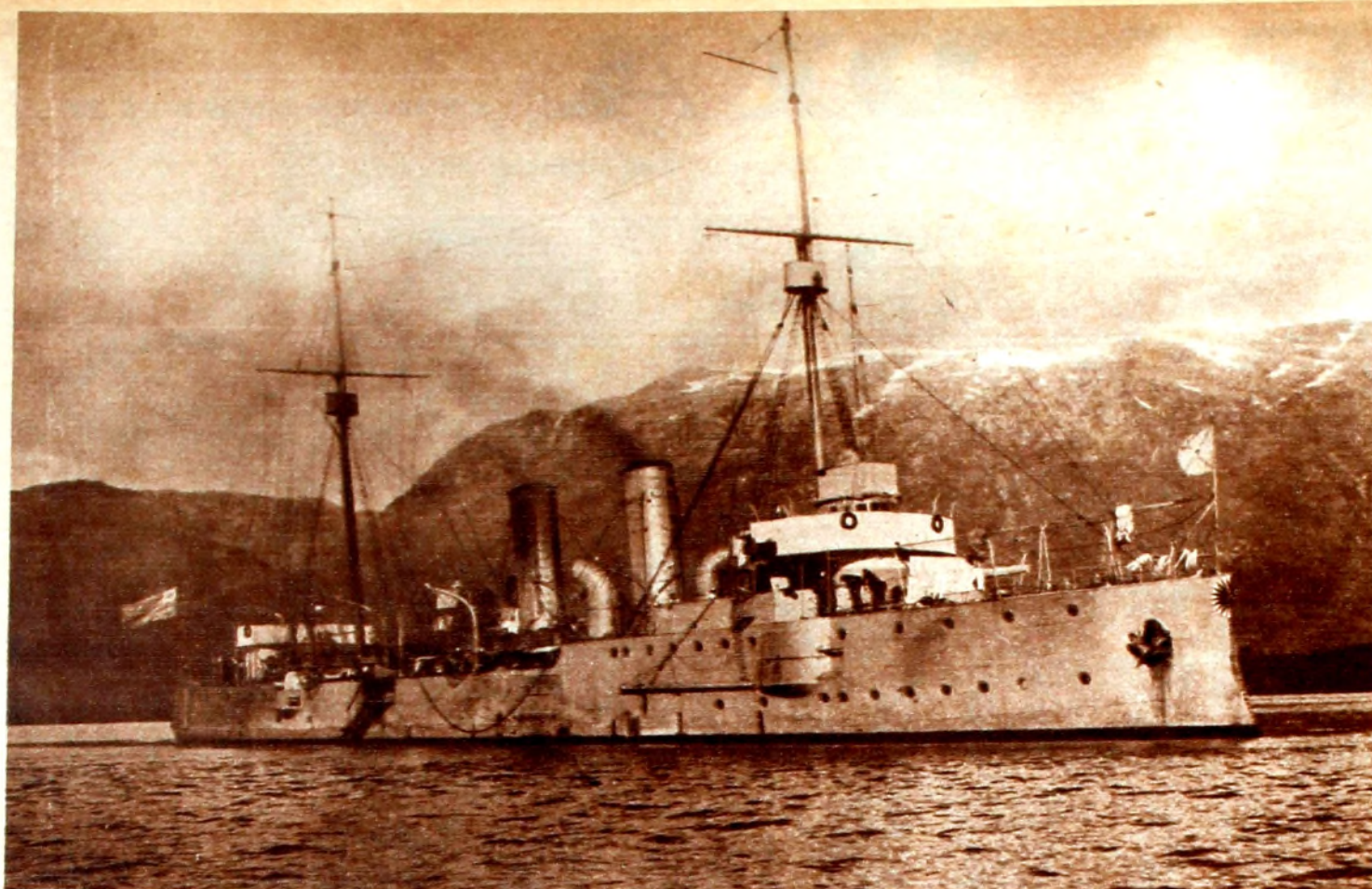
Suplemento Dominical fundado por Don Lorenzo Batlle Pacheco el 2 de octubre de 1932



BALTASAR BRUM

El próximo día 31 se cumple un nuevo aniversario del abnegado sacrificio de Brum, que ofrendó su vida en inolvidable lección de dignidad cívica. Evocamos su recuerdo, y reproducimos por primera vez esta fotografía tomada en su visita al crucero "Uruguay" durante las maniobras navales de 1923, en Maldonado.

(De la colección de la familia del Capitán de Navío Carlos A. Olivieri.)



En los canales del estrecho de Magallanes, el crucero "Uruguay" luce su gallarda silueta. Año 1917. (Arch. Cap. Olivieri.)

tasmal de los navios que se balancean bajo los astros.

Mas no hay ninguna silueta humana recorriendo los puentes del crucero "Uruguay" y en él sólo está, de guardia, el silencio.

Lástima que la muerte dejara inconclusa la importante "Historia de la Marina de Guerra Nacional", del capitán de navío Carlos A. Olivieri, que llegó a recoger en los primeros volúmenes, datos esenciales, igualmente ilustrativos para entendidos y para profanos, sobre las naves de nuestra Armada. Entraba en sus proyectos un próximo volumen, dedicado a reseñar con amplitud, los servicios prestados por el "Uruguay", pero no tuvo tiempo de realizarlos. Pero, por deferencia que agradecemos vivamente a su distinguida esposa y a su hija, hemos podido revisar papeles y archivo, del que tomamos algunas viejas fotos que ahora acrecientan su valor documental, como testigos de un esplendor que se fue.

Un decreto del gobierno de Williman, de agosto de 1909, encomendaba la construcción del buque, expresamente destinado para nuestra escuadra. Todavía en uno de los salones, puede verse el retrato de dicho Presidente.

El crucero-torpedero "Uruguay" se construyó en Alemania, en Stettin, en 1910, e introducía un arma — el torpedo — hasta entonces desconocida en nuestra marina militar. Mirando el barco en su estado actual de senectud, cuesta un poco reconocer a ese otro flamante, que vemos fotografiado poco antes de su botadura. Desde un palco que enfrenta la quilla, damas elegantes y caballeros de galera de felna y barba — casi todos parecidos a Jorge V — esperan el momento en que el champagne ritual ponga en la proa como un anticipo las primeras em-

ECHO ANCLAS PARA SIEMPRE EL CRUCERO "URUGUAY"

De tanta estrella no me pertenece ni el más exiguo resplandor rielado. El barco inmóvil sobre el mar parece un fantasma sin tiempo ni pasado que en mitad de la noche permanece: mi juventud también es barco anclado.

D. I. R.

HA llegado al fin de todas sus travesías. Está fondeado, esperando la sentencia de muerte definitiva que lo saque a remate como chatarra: terminaron para el crucero "Uruguay" todos los viajes.

Y en los anales de nuestra marina militar, singularizada por su gallarda simpatía, este barco de guerra se unirá al recuerdo del crucero "Montevideo" — el antiguo "Dogali" — que en la zona portuaria fue muriendo a pedazos, bajo los zarpazos de los años y la intemperie.

El "Uruguay" fue en su tiempo, un pro-

totipo de crucero liviano, muy rápido, que llevaba como armamento dos cañones Skoda de 120 mms. cuatro de 75 mms. seis cañones Vicker de 37.6 mm. y dos tubos lanzatorpedos, contando con una dotación de ciento treinta y seis hombres. Medía de eslora 85 mts.; de manga 9.50 mts.; 380 mts. de calado y desplazaba 1.250 toneladas, desarrollando una velocidad de 25 millas por hora. Mas ha pasado su momento de poderío; y sin embargo, pese al desmantelamiento de su cubierta y sus camarotes, a las injurias del abandono, a la pintura descascarada de sus flancos, conserva la línea airosa de sus buenos tiempos, como esos grandes señores que, venidos a menos, guardan intacta la prestancia.

Nos entristece contemplarlo, así de solo, así de resignado. Ya retiraron el escudo nacional que exornaba la proa y ha quedado, como una cicatriz, el óvalo desnudo. Un

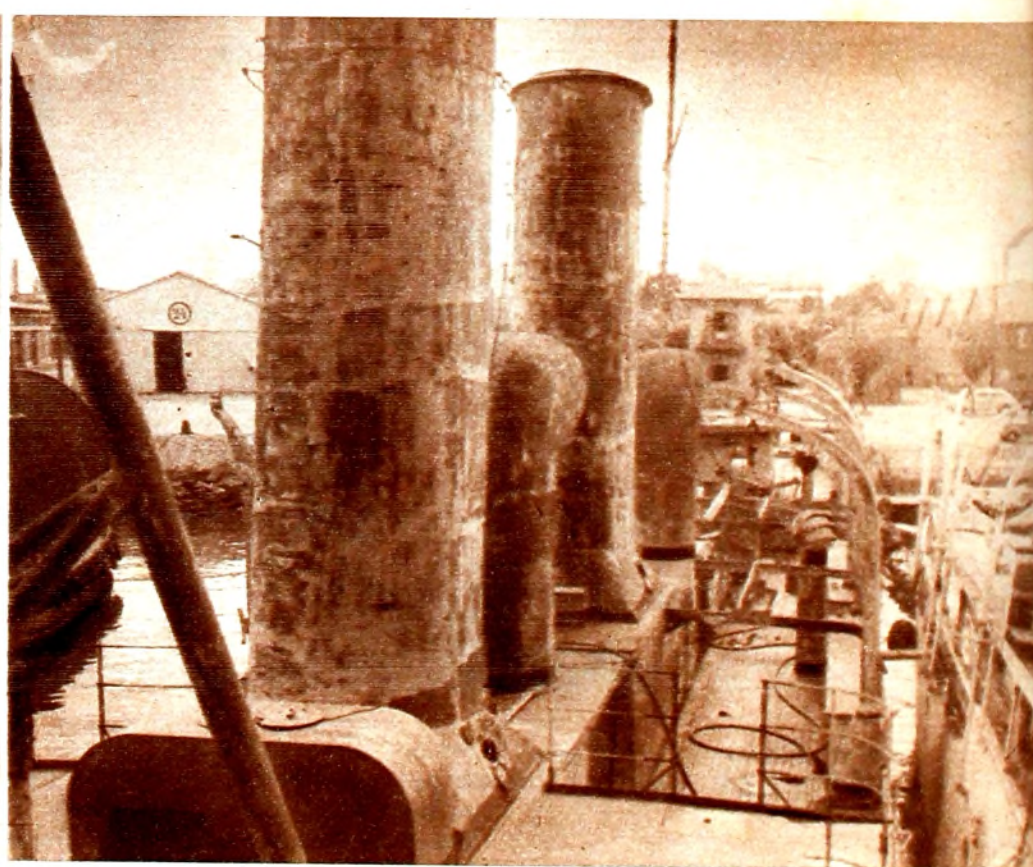
sueño de olas fuertes se adormila en la quilla, y el barco solitario, mientras cae la tarde, recorta en las aguas onduladas la inmóvil mole oscura, y quizá como en los cuentos mágicos, a la medianoche de los encantamientos, recobre su esplendor pasado, se ilumine, reviva el paso firme de muchas generaciones de jóvenes marinos que en él completaron su aprendizaje profesional. Las embarcaciones ancladas en la bahía, van iluminándose, y sobre el río cabrillea su luz entre dos luces, la del día que se araña y la de la noche que desciende, y enfrente, como un juguete, el Cerro despliega su falda iluminada con ventanitas que parpadean y hace revolotear por encima de su cabeza, la advertencia brilladora de la farola. Es una estampa desprendida de un libro remoto, con la fascinación de estímulos, nostalgias y misterio que arroja sobre los espíritus sedientos de aventura, la sombra fan-

briagueces de espuma. El capitán de fragata Eduardo Mario Saez, que venía en aquel viaje primero — compartiendo el camarote con el recordado aviador Boiso Lanza — evoca con emoción la ceremonia en el curso de la cual vio cambiar la bandera alemana por la uruguaya. Durante cincuenta años, el crucero ha cumplido innumerables viajes de instrucción y misiones de fraternidad y de vigilancia. De él provino, en 1939, la primera noticia oficial de la batalla de Punta del Este, el famoso episodio con que en la segunda guerra mundial se conmovieron las aguas pacíficas de nuestras orillas con el testimonio directo y cruento del espectro bélico.

Pero tiene principalmente, para los uruguayos, valor sentimental. Llevó con ufania el nombre del país. Forjó marinos. Contribuyó a consolidar una tradición incipiente. Sus cañones no dispararon nunca para



Uno de los cañones —que nunca sirvieron para destruir o matar— soporta resignadamente su jubilación definitiva.



Las chimeneas muestran el envejecimiento de la nave, sobre la cual se cierne una pátina de abandono y ausencia.

destrucción ni la muerte. Para nadie añoranzas, condujo a su parir, regreso, los restos de un poeta, la nuestra los de un diplomático, el prestigio intelectual. ¿Qué misión más noble era un barco de guerra?

En 1919. Amado Nervo, el dulce barón, atascado de inquietudes metafísicas, había cerrado los ojos frente al escenario de la playa montevideana; y entre los héroes póstumos ordenados por el Presidente, se incluyó la repatriación de su cuerpo, llevado en custodia por los marineros uruguayos, hasta México, en un viaje que terminó con la apoteosis postrera del escritor, cuyos despojos fueron superponiéndose como un abrazo las banderas de las naciones a las que arribaba el barco en su tránsito. El "Uruguay", al emprender el viaje hacia el Río de la Plata, izó a bordo, en Venezuela, el cadáver de Carlos Blanes, fallecido en Macuto en 1914, víctima de la fiebre amarilla, cerrando así a los 41 años un futuro lleno de posibilidades, pues en ese citaban esos positivos valores que hoy son proverbiales en una familia cuyo apellido significa talento en el ámbito de la cultura nacional.

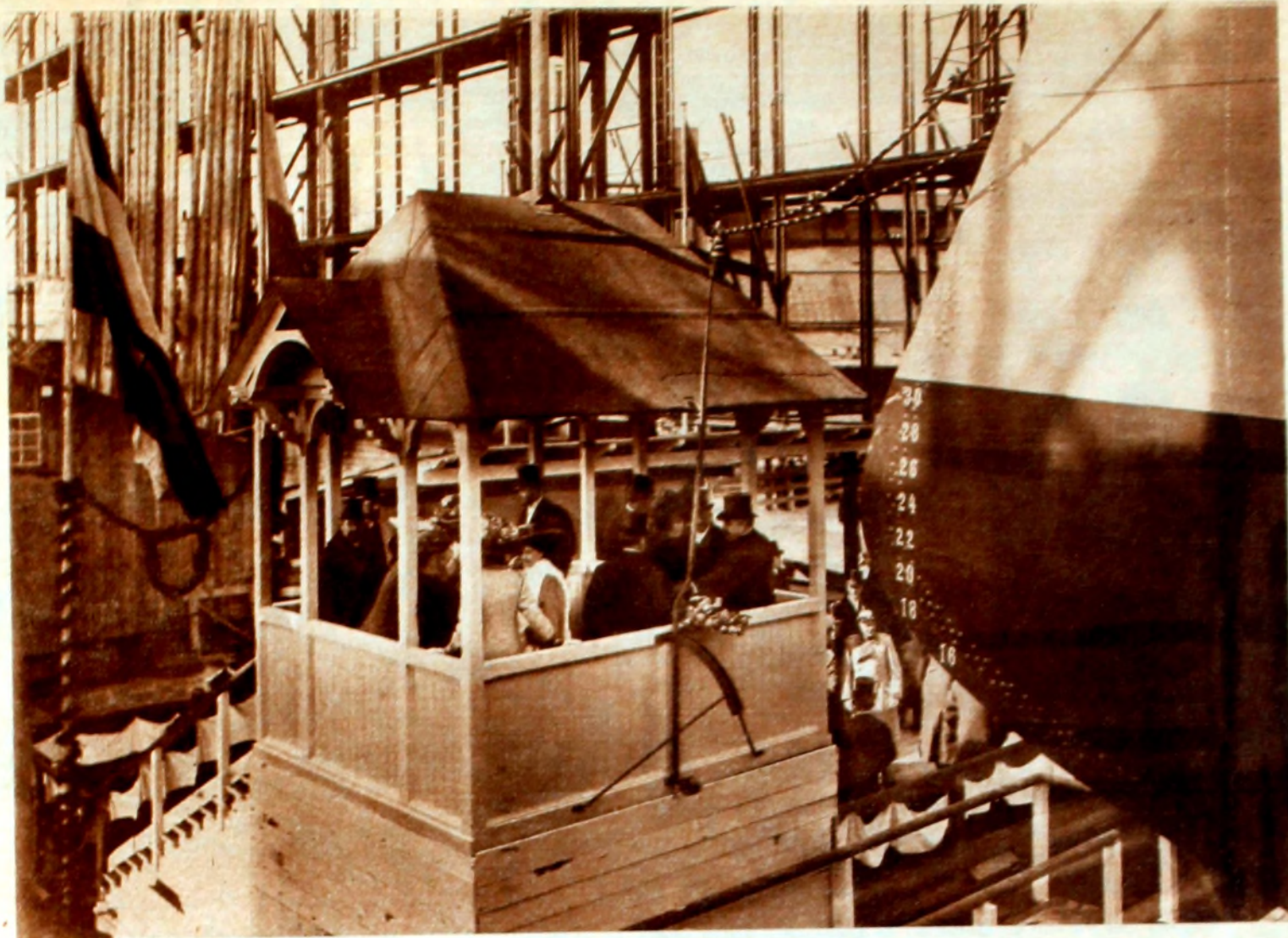
Entre los jóvenes cadetes de aquel viaje, el nombre y memorable, figuraba un muchacho que alcanzaría renombre internacional: el arte; el guitarrista Julio Martínez Goyeguren.

La neblina de muchos recuerdos esfuma los contornos del barco veterano, escondiendo el presente vencido, lo remozca como si otra vez fuera a zarpar para alguno de sus grandes recorridos. Y son oportunas aquí las palabras cargadas de sentimiento del capitán Oteri, a propósito de una nave abandonada:

...pero si el cuerpo ha muerto, si no queda el alma, si no queda la proa, un mástil, un tubo lanzatorpedos emergente, un resto de la línea de flotación, como último y únicos vestigios de su pasada grandeza, si por su silenciosa cubierta no se escucha ya el repiqueteo de los tacos de sus botas, si no hay luces ni voces en sus vacíos compartimientos y en sus solitarios camarotes, si la azul y blanca no juega con la brisa en su asta de popa, inútil ya sin su pendón de guerra, si su silueta entre el infinito cielo y el profundo mar, no es más que un fantasma de recuerdos, no por eso todo se olvida; queda su "alma", el "alma" de acero, inmutable e inmarcesible."

Estamos convencidos de que es así; que las presencias intangibles montan guardia sobre la cubierta, y que medio siglo de navegación ha ido sumando sobre el casco avieja, un manojo de brisas y cielos difusos, como un ramillete de melancolías aparecido en un rincón cualquiera, polizón que se dará de regalo junto con la charca.

Como una vida que se extingue, el Crucero "Uruguay" ha de hacer recuento de sus memorias, y en la proa metálica un



Un momento solemne: el crucero "Uruguay", contra cuya quilla va a estrellarse el champaña tradicional, aguarda el instante de la botadura. (Arch. Cap. Olivieri.)

temblor de espumas puede confundirse con un suspiro o un sollozo. Porque, ¿qué sabemos del hombre, qué sabemos de las cosas?

Rodeado de sombras, queda en el atracadero. Empavesado de silencio y olvido ha iniciado, inmóvil, la última andanza, la que no requiere ya timón ni brújula, a imagen

de la existencia tal como una vez quisimos apresarla en dos versos:

*cumplida a bordo de una nave anclada.
...Porque la vida es sólo travesía*

Dora Isella RUSSELL.

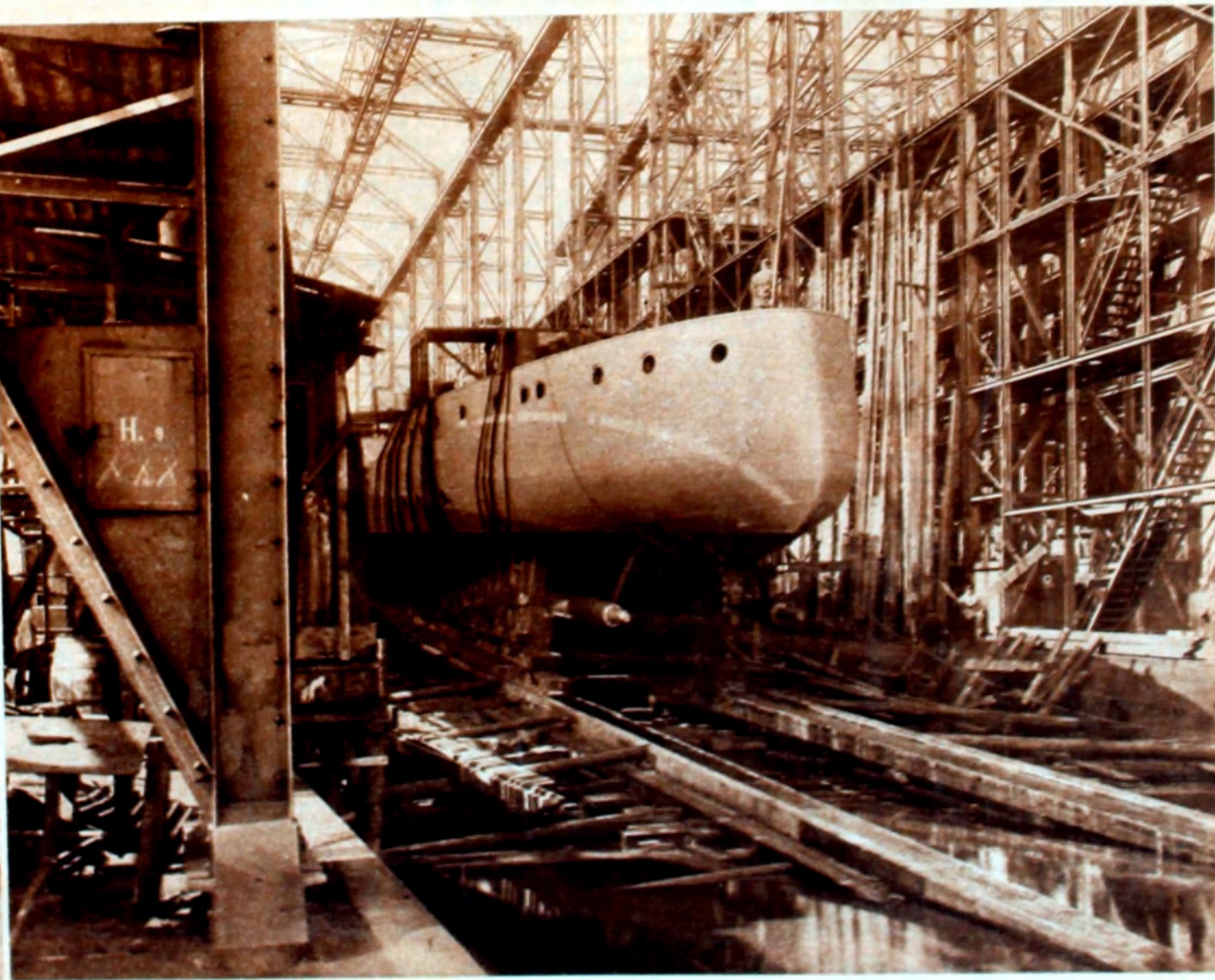
(Agradecemos cordialmente al distinguido amigo, Gral. Alfredo R. Campos y a la familia del Capitán de Navío Carlos A.

Olivieri, los datos y materiales prestados, y al Inspector General de Marina, Contraalmirante Víctor Manuel Dodino, la gentileza con que autorizó la visita al Crucero "Uruguay" y las facilidades puestas a disposición de nuestro fotógrafo para cumplir con su tarea.)

(Especial para EL DIA.)



Sólo el recuerdo recorre ahora las cubiertas del navío, y un sueño de mareas libres se frapa por las escalerillas.



En los astilleros de Stettin, durante la construcción del barco. (Arch. Cap. Olivieri.)



Fachada del Palacio de Gobierno, de Quito, de clásicas líneas. En primer término la grada de la Catedral, semejante a la que se abría antaño en su frente, y entre las covachas para venta de libros y objetos artísticos.

BIOGRAFIA DEL PALACIO DE GOBIERNO DE QUITO

LA Plaza Mayor de Quito, desde los días de la Colonia llamada "desflorecida" por algún cronista, logró fama por sus edificios de la Catedral y Palacio de Gobierno. En su área de trazos españoles, entre desuadados matorrales, cantaba una fuente de piedra labrada por artífices quiteños, indígenas o criollos. A Don Celiano Monge debemos preciosas noticias de antaño y ayer del Palacio de Gobierno, sujeto a varias reconstrucciones en los días coloniales y en los de la República, sin que se hubieran perdido las líneas esenciales de su arquitectura a la vez severa y agraciada.

Cree Celiano Monge que los cimientos del Palacio corresponden al siglo XVI, incommovibles bases que no pudieron sustraerse, aun cuando hubiese sido de modo relativo, "a los estragos del tiempo, de los terremotos y de las antiguas sublevaciones populares..." Los tramos principales fueron terminados en 1612, veinte años después de la revolución de las Alcabalas, y entonces "se trasladaron en procesión solemne los sellos reales de la antigua Casa de Audiencia al Palacio, en donde quedaron establecidas las oficinas de este Tribunal presidido por el Licenciado Fernández de Recalde".

Su vida funcional remóntase, por eso, al siglo XVII, y en los primeros años del XVIII se invierte algo más de veinte mil pesos, producto del remate del ramo de aguardientes, en refacciones y adecuaciones indispensables. Al promediar la centuria de Espejo, como afirma el cronista de la historia, el Palacio encontrábase en estado ruinoso, pero las rentas nativas ya servían para mantenerlo y mejorarlo.

En antes fue residencia de algunos Presidentes de la Audiencia. Se habla de la suntuosidad de las piezas ocupadas por Montes y Aymerich, del "mobiliario adquirido a todo costo y el magnífico alfombrado".

En tiempo de la República, añade el señor Monge, sólo los Presidentes de permanencia inestable no han proyectado o introducido alguna mejora. "En 1847 solicitó el Ejecutivo al Congreso la suma de doce mil pesos para continuar las reparaciones, pues hacía cosa de once años que las oficinas públicas funcionaban en casas particulares". En 1853 dispone de confortable departamento que sirve de estancia al General José María Urvina. En el 54 se da gran impulso a la obra y se amplían servicios de administración, en nuevas edificaciones que completan el Palacio, median-

te compra de residencias particulares vecinas, situadas frente al antiguo Cuartel Real de Lima. "En 1865 se compuso la gran azotea y se erigió el triángulo en que está colocado el reloj transparente, mandado construir en París por el Presidente García Moreno. En 1867 armó el reloj y lo instaló el hábil mecánico D. Mariano Iturralde." Eléctrico reloj que ha señalado horas republicanas y cuyos punteros detuvieron en alguna vez frente a los arduos minutos de la dictadura o volvieron a tomar el meridiano compás de una tierra de equinoccio, de una ciudad que mora casi a ras de las nubes, de un país cada vez más cerca de la letra y la sensibilidad democráticas.

En ese tiempo, el atrio del Palacio era igual al pretil de la Catedral y semejante la grada céntrica, esbeltamente redondeada, con suaves escalas de piedra en geométrica labradura de los cincos nativos.

A la época del Presidente Caamaño corresponden otras reformas, inclusive la de los salones que fueron ocupados por el Congreso y la puerta de entrada y la airosa escalera, bifurcada en dos escalinas, obras del arquitecto quiteño, de buena memoria, don Juan Pablo Sanz. Entonces, so-

bre "altos pedestales a uno y otro lado de la grada principal", fusiéronse las estatuas de la Ley y la Justicia, trabajadas por los artistas Juan Díaz y Alejandro Carrión y el gran escudo de Armas del Ecuador, obra de D. Ignacio Benalcázar.

Dimensionales estatuas aquellas, de motivos presentes y perennes, ajustadas en su composición a los símbolos conocidos, ya que la figura de la Ley, erguidamente severa, llevaba en su diestra el rollo de papiro, mientras por sus sienes apuntaban las indetenibles lures de la inteligencia jurídica, y la de la Justicia sostenía en vilo la balanza, llamada a no ser fácilmente reducible, y abría sus ojos libres de verdad.

A estos capítulos pudieran añadirse los de extensión del edificio en el Gobierno liberal del General Eloy Alfaro y nuevas obras en las administraciones de Isidro Ayora y Galo Plaza.

Justo es añadir a tal biografía el nombre del Presidente Camilo Ponce. La reconstrucción del Palacio de Gobierno se ha hecho ampliando sus armoniosas líneas, conservando y modernizando claustrales galerías, manteniendo hermosas pilas de quiteña forma; completando salones que pudieran presentarse en cualquier parte del mundo, con cielo rasos de artística talla neo colonial y sobria y elegante disposición de mobiliarios, sobre la cual miran, desde sus lienzos de pinceles nacionales, los retratos de los Presidentes que hicieron o miraron desarrollarse la historia ecuatoriana.

Algunos quiteños de ayer y de hoy, extrañan la esalra bifurcada, la ausencia de las clásicas estatuas, pero todos se persuaden del valor del mural de alegoría e historicismo del pintor Oswaldo Guayasamín en el que se levantan figuras del antecedente y la consecuencia y al llevar a sus balcones de la planta baja, con balaustrada en la que se utilizaron, hace mucho tiempo, los hierros del Palacio de las Tullerías, sienten también ese ligamen de las épocas, la fuerza evocadora, y lo que hay en el tránsito y la continuidad de las edades.

Augusto ARIAS.

Quito, marzo de 1960.

(Especial para EL DIA.)



Las Escuelas Militar y Técnica de Aeronáutica, destilando frente al Palacio de Gobierno, en la fecha de la celebración del 25º aniversario de la fundación del Instituto; y autoridades de la Fuerza Aérea rindiendo homenaje al Capitán Boiso Lanza, pionero de la aviación militar nacional.

CINCO REALES Y CUATRO VINTENES

En una de esas tardes de las que Lirio Valdez decía: —¡Como tarde lina! —¡Jajaja! —¡Irás sola! — En realidad fue sola en la historia de tres o cuatro seres, no por su espléndida serenidad sino porque ella permanecía en sus vidas signos indelebiles. En una inmensa enramada se alzaba a dos o tres metros del negocio de Valdez, cuya quinta era fresca ramazón este hombre caminaba por todos los años para su famoso mes de las fiestas famosas. Hacendados del pago y los de los pagos allí pujaban por sus pingos; y en la noche —colgados tres o cuatro en los árboles— se comía y se bebía, letras bazar se trenzaban en la sonoridad de las guitarras, se comentaba y se reía, y hasta una vez corrió sangre empapando el piso por el pisado por el pisar de las botas.

En la tarde, pues, que fue sola, la enramada palpitaba de voces, de carcajadas y de risitas. Tres grupos sobresalían entre el grupo: aquellos que presidían los dueños de las haciendas que estaban con sus familias y aparceros en el palabrero sobre la plaza; y era definida. Había ganado el bayo de Baladán y éste, en el círculo que había su esposa, dos hijas, y algunos amigos, estaban en la cima del júbilo. Era un hombre fuerte rubicundo con fama de soberbio y solente.

En la enramada se arrimó un mozo rubio, pálido, de ojos verdes un poco escondidos. Su labio inferior, grueso y saltado, le daba un aire de entontado. Llegó al trozo de un caballo de poca alzada, pero de buen dueño. Se apeó y entre dos árboles de la enramada se detuvo mirando a los señores que se encontraban allí. Y así se estuvo un rato, perplejo, bastante rato. Entonces Baladán le gritó:

—A ver, mozo, venga aquí ha de haber, su asentadera es como pa andar en entontada.

Y le hizo sitio junto a él. El rubio lo miró un minuto, se acercó vaillando. Y se sentó.

—¿Qué va tomar? Porque parece que no se acuerda. La jeta al menos está bien rese a. Otra vez lo miró el rubio. Y sonrió diciendo con humildad:

—Sí señor, viá tomar una grosella. —Una grosella! ¿Ande se vio carpincho en el talde? ¡A ver, Valdez, trá un vaso grande!

Y traido el vaso lo llenó de un porrón que junto a él tenía. El mozo llevó la mano al vaso, lo miró un momento, y luego se echó un trago. Y quedó como ensimismado.

—A qué jugó contra mi caballo! Porque parece que ha quedado como acordona que se han rajao el fuelle. . .

—No señor, no jugué.

—¿Y entonces qué anda haciendo aquí, canchero?

—Voy pal norte. . .

Un negro se acercó a Baladán.

—Patrón, el breque tá prendido.

—Ta bien, —dijo éste; y a su mujer e hijas:— Pueden dirse, yo quedaré pa orar alguna sota, que por ser china es mi carta.

Todos se levantaron. Antes de dejar la enramada Baladán llevó una mano al bolsillo de la bombacha y sacó un montón de cobres, de aquellos vintenes grandotes que en ese tiempo corrían y valían. Los puso sobre los tabloncillos de la mesa y de un manotón se los arrimó al mozo. Y le dijo:

—¡Agarre esa plata y compre campo en el Brasil, que están baratos; y levante esa jeta que más parece pavo rastrojero que cristiano!

Todos rieron fuerte menos Lucía, una de las hijas del estanciero, que censuro la grosería:

—¡Papá, deje en paz a ese mozo!

—¿Querés casarte con él? Pues la cría va dir al gallinero. . .

Otro coro de risas se alzó allí.

Valdez comenzó a colgar sus faroles para los que quedaban. El mozo rubio levantó los vintenes y comenzó a contarlos. Y los contó muchas veces pero como apartado de ellos, abstraído. Valdez le habló:

—¿No termina la ginebra, amigo?

—Déjeme tomarla despacito.

—¿Anda sin plata, quiere comer algo?

—Viá comer algo. Ando con plata. Por lo pronto ese hombre me dejó estos cobres; son cinco reales y cuatro vintenes. . .

El mozo comió pulpa, pasteles, bebió vino. Ya estaba la noche sobre el campo.

—¿No tendría un café bien fuerte, don?

—El café lo damos en el comercio. Va, a allí y se lo pide a mi patrona.

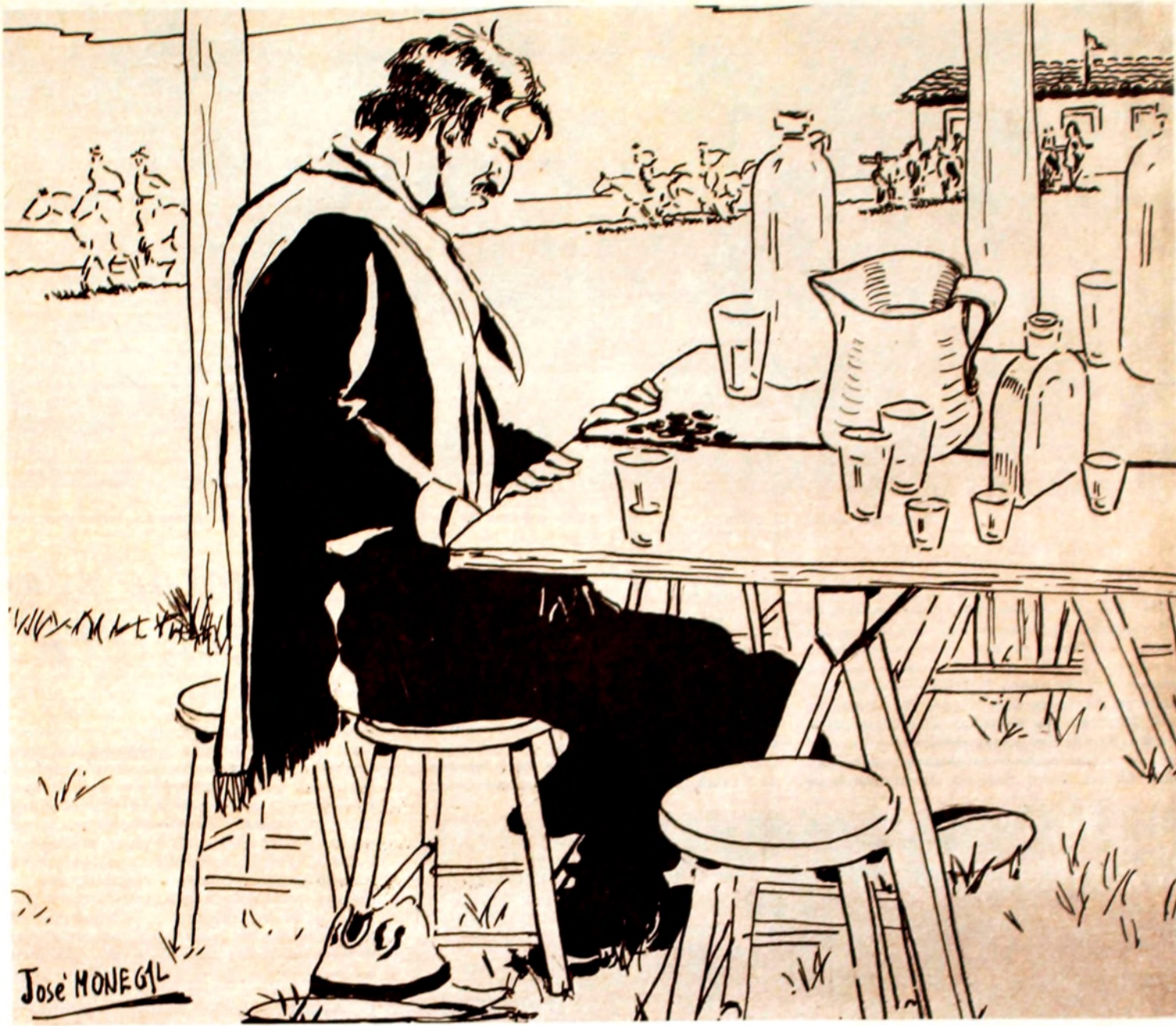
Allí fue el rubio. Entró y pidió café. Y

después que lo hubo bebido lentamente quedó otra vez ensimismado contra el mostrador. Sobre la izquierda a través de una puerta grande, llegaban las voces de los del juego. El mozo oyo, destacándose, la

—Parece que se le ha levantao la jeta al hombre. . .

—Y a usted parece que se le ha caído. Sus chinias le jugaron sucio. . .

—¡Mirá, ¡trompeta! . . .



del hombre que le había dado las monedas de cobre.

—¿Tan timbiando ahí, doña?

—Sí señor, si quiere pasar. . .

El rubio sacó los cobres, los volvió a contar, los tuvo en la mano un largo espacio de tiempo. Después con paso firme entró en la pieza donde Baladán tallaba. Nadie lo tuvo en cuenta. Miró dos o tres lances, o más, hasta que el estanciero e hó un seis y una sota. El rubio, empuñándose, dijo:

—Esto va contra la sota.

Y dejó los cobres pegados al seis.

Hubo un silencio por lo insólito de la jugada. Baladán lo miró con fastidio.

—¡No llevo apuntes quebraos!

—Usted talla y tiene la obligación de llevar ese dinero. Si gana es suyo; si gana yo, con pagarme cinco reales estamos a mano, así no quiebra el pago.

—¡Le he dicho que no llevo. . .

Un paisano viejo terció:

—Llévale, Baladán, el mozo habló bien.

Baladán pensó un momento. Sonrió. Dio vuelta el mazo. El seis estaba en puerta. . .

La noche iba pasando con ladrar de perros, voces lejanas, un canto perdido. . . y fiebre en la carpeta. El rubio había desbancado a Baladán. Sólo dos sotas se habían dado. Cuando apuntó lo hizo insensatamente; cuando tiró el naipe lo hizo insensatamente. Baladán había pedido plata dos o tres veces a Valdez, allí estaba con los ojos enrojecidos, violento el gesto. Al fin el forastero juntó el dinero de todos.

Cuando se filtró la luz del amanecer por los postigos de las ventanas que daban al campo, el rubio con un movimiento brusco puso una mano sobre el enorme monón de la banca, y dijo:

—Planto. Talle otro si gusta. A ver, patrón, hágame preparar un café como el de anoche, fuerte y espeso como granizo de mayo.

Entonces Baladán habló:

Se interpusieron varios. El rubio, de pie, impávido, había corrido el cinto dejó ver el cabo de plata de un puñal. . .

En seguida de tomar café solo en un rincón del comercio, llamó a Valdez:

—¿No tendría una cama pa mí, don?

Hace casi dos días que no duermo.

—Sí señor, la gente que quedó ya se está yendo.

—Entonces viá soltar mi caballo. Ente pago me gusta a lo mejor en él me quedo.

+

Dos años después el rubio tenía campo allí.

—El patrón—comentaba uno de sus peones cierta vez que fue a lo de Valdez por un surtido— cincha de sol a sol como animal de diligencia de posta a posta. Pero es hombre de ley, reconoce lo que se suya y paga de sobra. Más que patrón es compañero, aunque a veces, cuando ha necesitao, se ha sabido plantar en su sitio. . .

Baladán se había fundido. Fue cuando ofreció su estancia en venta. Y Marcos Ramos —que así se llamaba el rubio— lo compró por intermedio de Valdez. El hacendado se fue al pueblo y allí le llegó la miseria. Dos años más y un viejo amigo, medio caudillo, le consiguió el puesto de encargado del potrero del Estado, donde había caballada y un piquete policial.

En una de sus idas al pueblo, Ramos se encontró en un negocio con las hijas de Baladán. Después de aquel episodio en la enramada sólo las vio de lejos. Las miró flacas, tristes. Una de ellas se había juntado, estaba grávida. El rubio en sus recorridos de recuerdos siempre apartaba como grato aquel reproche de Lucía a su padre. Ellas lo vieron, lo reconocieron, y dieron vuelta el rostro. El se les acercó despacio.

—Buenas tardes, señoritas.

No tuvieron más salida que contestar.

—No les pregunto como andan porque ya lo veo. Mucho viento ha pasado entre nosotros desde aquella tarde de las pen-

cas. . . cuatro años. ¿Pa qué viá seguir si será pa apenarlas? Pero yo a la señorita Lucía tengo que decirle algo y hoy mismo. ¿Quieren venir al café conmigo? Allí, señoras, yo hablaré mejor y usted me escuchará mejor.

Sentados los tres hubo un silencio angustioso. Ramos habló luego:

—Su padre, señorita Lucía, se acordará

muy bien, me tiró unos vintenes. . . Me dejó sentao con los cobres y la ofensa. Eran cinco reales y cuatro vintenes negros; la ofensa, la más grande que se le puede hacer a un hombre, que es escupirlo con palabras. Yo tenía un puñal. . . y la razón de usarlo. . . Pero pasé el trago amargo. Fui a la timba a devolver los cobres jurándole a las sotas. . . Lo que pasó todo el pago lo sabe. Hoy. . .

Ramos miró a las mujeres profundamente. Por los tres cruzó un sentimiento doloroso. Los tres humillaron sus cabezas. De los ojos de ellas saltaron lágrimas. Ramos siguió:

—Yo iba pal norte corrido por la mala suerte. . . y vean que unos vintenes me la dieron buena, aunque con bastante sombra. . .

Y bruscamente cambió su voz, se hizo metálica:

—Señorita Lucía, ¿quiere casarse conmigo? Sé que es poco pa pagar aquello que le dijo a su padre, pero es todo lo que puedo ofrecerle. Y créame que, de ser así, la cría no va ir a ningún gallinero. . .

Las mujeres se miraron. Y como unidas por el mismo pensamiento sonrieron.

—¡Pobre mi padre, tenía su gracia! —murmuró Lucía. Entendió mal la vida; pero como la entendió la vivió. Cuando vio a mi madre entre cuatro velas, después que sufrió tanto, le cayó de golpe todo el sufrimiento de ella. . . y el de nosotras. Lloró como nadie ha llorado, créame. Hoy está pagando como bueno lo que hizo como malo. . . pero callado, sin queja. . .

—Llévelo con usted Lucía. Total, no hará nada más que volver a su casa.

—¡No, déjelo que pene un tiempo todavía! Cuando entre del todo en su otoño lo llevamos. . .

Y así fue.

—Buenas tardes, señoritas.

No tuvieron más salida que contestar.

—No les pregunto como andan porque ya lo veo. Mucho viento ha pasado entre nosotros desde aquella tarde de las pen-

—Buenas tardes, señoritas.

No tuvieron más salida que contestar.

—No les pregunto como andan porque ya lo veo. Mucho viento ha pasado entre nosotros desde aquella tarde de las pen-

—Buenas tardes, señoritas.

No tuvieron más salida que contestar.

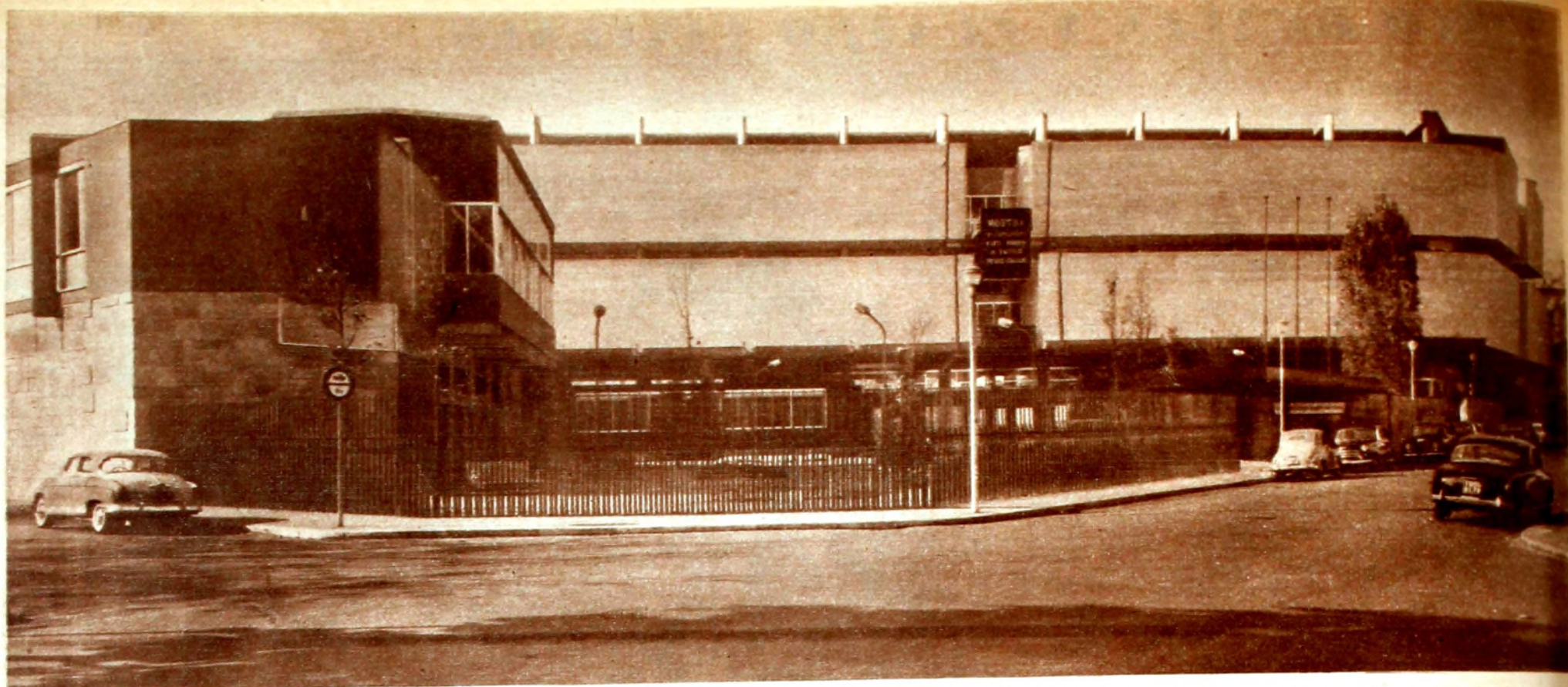
—No les pregunto como andan porque ya lo veo. Mucho viento ha pasado entre nosotros desde aquella tarde de las pen-

—Buenas tardes, señoritas.

No tuvieron más salida que contestar.

José MONEGAL

(Especial para EL DIA.)
Dibujo del autor.



Vista del acceso al edificio, a la derecha los salones de la galería permanente; a la izquierda, biblioteca, sala de conferencias, etc.

EL MUSEO MAS MODERNO DE EUROPA: LA GALERIA DE ARTE DE TORINO

EN Italia, la arquitectura museográfica ha realizado progresos extraordinarios durante el último decenio, bastando señalar la nueva y espléndida sistematización impuesta en el museo "Palazzo Bianco", de Génova; la del museo etrusco, de Roma; la del "Correr", de Venecia; y muchos otros en los cuales, una sagaz reorganización, inspirada en principios racionales y modernos, ha creado el milagro de colocar bajo

nuevos e inteligentes aspectos el altísimo valor artístico e histórico de sus colecciones. Pero para la Galería de Arte Moderno, de Torino, lo que ha sido realizado recién

temente sobrepasa los límites de una reorganización, y de una modernización, pues que en este caso se ha creado algo nuevo, ejemplar, que es símbolo de nuestra época, afanosa por evadirse del prejuicio y del compromiso, y dar finalmente una prueba de su orgánica e inteligente madurez.

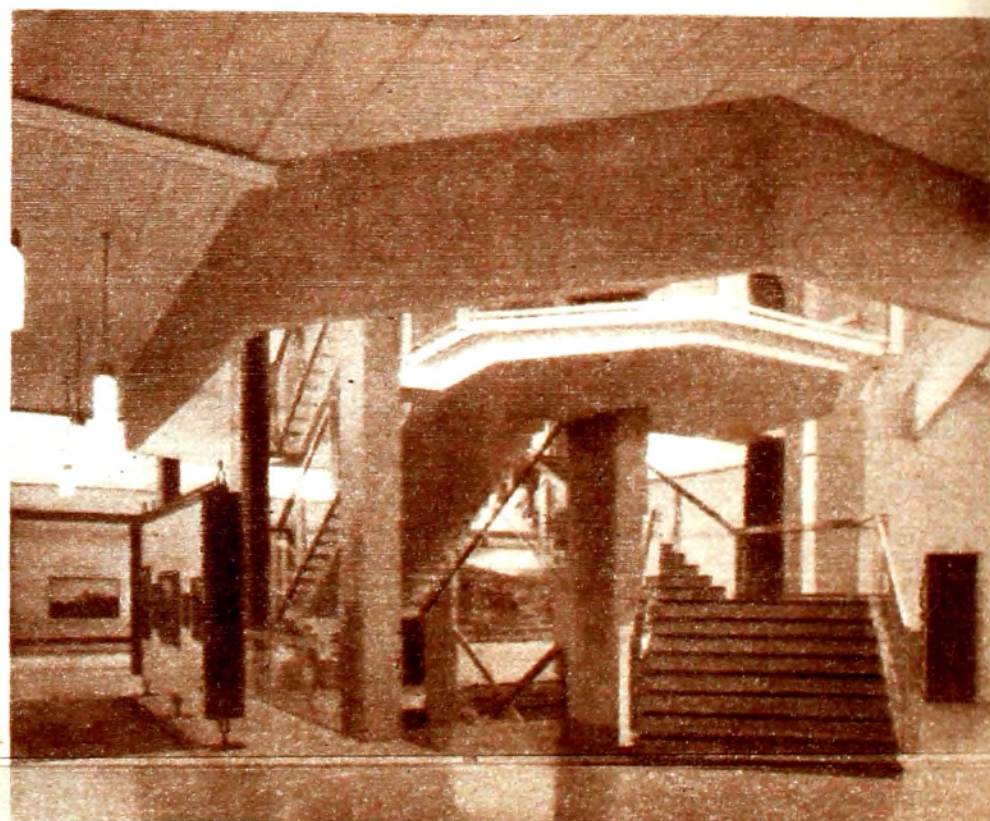
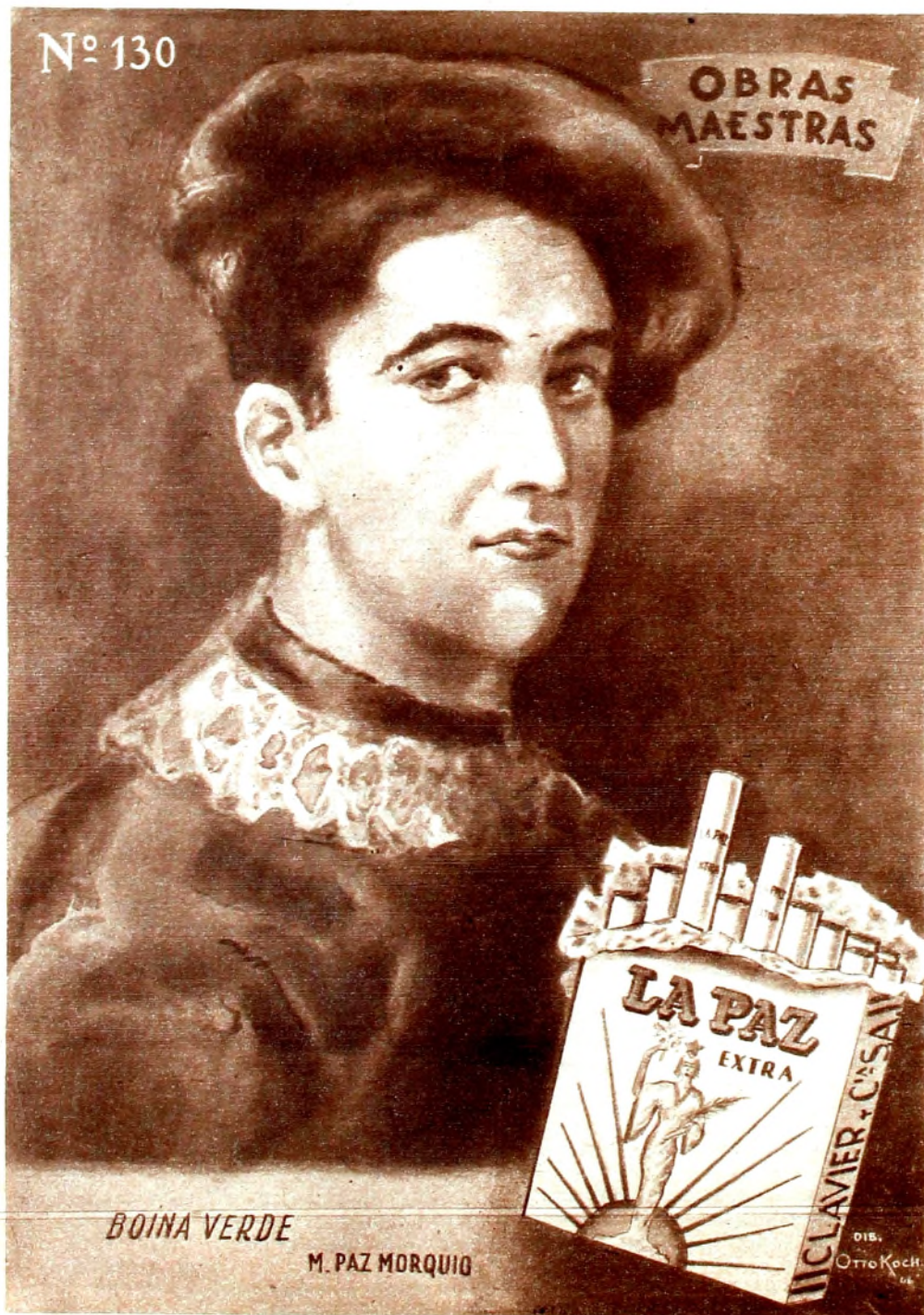
En el año 1943 el edificio de la antigua Galería quedó totalmente destruido por los feroces bombardeos que castigaron a Torino; y en la postguerra, al plantearse el problema de su resurrección, se discutió si debía reedificarse como lo había sido hasta entonces, o erigir un nuevo edificio totalmente y rigurosamente funcional. Resuelta la segunda solución, ¿cómo armonizar y ambientar esta edificación modernísima en el ambiente pacato y elegantemente ochocentista del barrio urbano en el cual estaba ubicada el área destinada al nuevo museo?

Torino es una ciudad modernísima y evolucionada, tal vez la más "europea" de las ciudades italianas, plétórica de fermentos y de iniciativas, sin embargo de ser, al mis-

mo tiempo de una resistencia tradicional a las innovaciones de un acatamiento silencioso y patéticamente burgués al pasado, a sus maneras, a su herencia.

De ahí la interminable polémica que por algunos años, desde el 1952, se produjo primero al proyecto, y luego a la construcción de la nueva Galería. Los planos pertenecen a los jóvenes arquitectos Carlos Bassi y Goffredo Boschetti, y se resentían, indudablemente, de un cierto alarde estructuralista, dictado más que nada por un fervor de manifestar, de crear, cualquier cosa nueva y moderna, sin una correspondiente experiencia constructiva.

Era un proyecto indudablemente audaz y renovador, estudiado con una preparación y seriedad que muchos, entonces, no vieron o no quisieron ver. Los adversarios dijeron que la nueva Galería se asemejaba a un fortín; que tenía los muros torcidos y el conjunto falto de equilibrio; que era asimétrico, tosco, privado de todo acatamiento a la estética y a la decoración; dijeron también que, la orientación del edificio, en



Entrada principal y escalera de acceso al primer piso.

...con respecto al trazado de la ca-
...una aberración tal como para arrui-
...circunspecta elegancia de todo un
...urbano de Torino; y predijeron el
...más clamoroso de la audaz inicia-
...tiva.

Tres meses de vida de la nueva Galería,
...el 30 de octubre de 1959, han
...en cambio, la vitalidad de
...era, creando un ejemplo —el prime-
...de un museo construido ex no-
...dedeciendo solamente al criterio de
...—, que constituye ya una ex-
...fundamental de la cual, en el
...no se podrá prescindir. En el caso
...de Torino, la opinión pública favorable al
...proyecto, ha demostrado tener ra-
...contra la prudencia y el temor de los
...el museo torinese es, inclu-
...a prueba de nuevas posibilidades de
...más humanas entre la opinión
...y los proyectistas y creadores de
...de arte.

En un solo día domingo, la nueva Ga-
...tuvo un acceso de veinte mil visitan-
...no sólo por el deseo de con-
...la bella colección permanente de
...moderno, finalmente sistematizada des-
...muchos años, (y la bellísima ex-
...temporera de obras maestras de
...moderno, provenientes de colecciones
...y que comprenden, entre otras
...reproducciones de Carrá, Chirico, Pisis, Mo-
...Morandi, Braque, Cézanne, Chagall,
...Kandinsky, Klee, Matisse, Miró,
...Rousseau, Utrillo, con una sala de-
...a Felice Casorati y otra a Luigi
...Sironi), sino también de la curiosidad
...comprobar, con la prueba de la expe-
...en que medida un museo concebido
...y funcionalmente, está de acuerdo
...las exigencias múltiples del público.

La prueba ha sido superada con éxito
...Queda especificado que el orga-
...se articula vivamente a la sistematiza-
...dejando una amplia zo-
...entre sus diversos cuerpos.
...sobre una superficie total de 7700 me-
...cuadrados el edificio al cual se accede
...tres caminos aloja además de la ver-
...y propia galería permanente una
...sala para la muestra temporaria, una
...biblioteca especializada en historia del ar-
...con veinte mil volúmenes, amplio anfite-
...para conferencias, conciertos y pro-
...ciones, vastos recintos para depósitos de



Vista de una sala de exposiciones del segundo piso.

las obras de arte, laboratorios fotográficos y
para restauración.

Las perfectas instalaciones técnicas para
graduar la temperatura y las de ilumina-
ción que consiente una insuperable unifor-
midad de luminaria entre la luz natural y
la artificial, la creación de "zonas de re-
poso" en el interior del edificio (vitales y
terrazas panorámicas) ofrecen al visitante
la posibilidad de una preciosa distracción.
La original solución dada al problema de
la sistematización ambiental del edificio y
la de separar los recintos laterales median-
te redecillas de hilos sutiles, tendidas so-
bre un soporte, sirven poderosamente para
ayudar al público, orientándolo, estimulán-

dole el gusto crítico y la comprensión ar-
tística.

Indudablemente la obra ofrece algunos
aspectos sobre los cuales se pueden mani-
festar reservas críticas, sobre todo en el
riguroso plano técnico o estructural, además
del de la material realización del audaz y
ambicioso proyecto. Por otra parte, la cons-
trucción de un museo moderno, entendido
más que como museo, como un vasto y
complejo centro de estudio, está forzado a
contemplar múltiples exigencias, y siempre
habrá alguna que suscitará polémica y per-
plejidad. La reciente experiencia del museo
Guggenheim, de Nueva York, proyectado por
Wright, confirma esta afirmación.

La Galería torinese posee, sin disputa, un
museo nuevo, perfectamente adecuado; un
arrogante prototipo de lo que debe ser un
museo de nuestro tiempo. Y el mérito de
esta obra, además de la que le corresponde
a los dos proyectistas, alcanza al director de
la Galería, Vittorio Viale, que ha sido el
colaborador más inteligente y sensible, y a
la ciudad de Torino que, para construirlo,
no ha titubeado en gastar un millar de li-
ras, gasto nada excesivo para el más mo-
derno y funcional museo de Europa.

Guido MANZINI.

Gorizia, 1960. Especial para EL DIA.
Traducción de E. A.



Vista general de la nueva Galería de Arte Moderna, de Torino.



Detalle de la figura ecuestre.



Cabeza del Gatamellata.

UNA GRAN ESTATUA ECUESTRE PARA MONTESVIDEO

EL GATAMELLATA DE DONATELLO

EL Municipio de Montevideo traerá a nuestra ciudad, una réplica del gran grupo ecuestre de Donatello: El Gatamellata.

El "David" y "Il Colleoni", anticiparon una idea que no por ello posee menos fundamento, ya que el emplazar estas obras de grandes obras, facultan a las autoridades a ofrecer al pueblo la riqueza de una cultura superior, que impone la vitalidad de los más grandes genios de la historia del Arte. Donatello fue un escultor maravilloso, uno de esos artistas que escapan a la clasificación, o a la pretensión de buscarles ubicación en el mundo de las Artes. De un modelado donde la conmoción de la expresión es una arista fustigada a fondo por un conocimiento donde la técnica, tan perfecta, desaparece en la suptura sencillez, para dar paso a la infinita elocuencia de una liberación ordenada por el sentido monumental, posee el registro máximo, que pone un hálito extraterreno en la modelada sonrisa de los niños, y va a desencadenar honda impresión en sus estatuas donde la angustia hinca los perfiles rugosos y los ennoblece, con la pureza de un estilo, en que el milagro de la luz cobra una eterna variación, en las inmensas posibilidades

de rotación que denuncia el modelado, afirmado en un concepto de volumen que no sostiene precisamente la exagerada y pesada robustez, sino la fuerza nítida y severa, punto culminante en que la eclosión de la armonía detiene la mano casi de dios, que crea la justa medida que ha de brindar por los siglos la riqueza de un sentimiento de belleza inefable. Porque es en estas obras donde la palabra belleza tiene una fundada verdad. Superando el análisis, la visión del detalle, la sensación táctil digamos, que lleva al ojo a detenerse, albergan lo concreto lo que toma totalmente, y define la grandeza que nos supera y se impone.

Existe una rara humanidad en estas grandes esculturas, una humanidad que parece estar fuera de las fronteras de nuestra visión. Y es que va en ellas el conjunto de mensajes de una época que nos llega plenamente abarcada por la grandeza de una férrea interpretación genial.

Donatello, como todos los grandes, lleva al máximo la fuerza plástica. Observando la cabeza del caballo en el Gatamellata vemos como casi desorbita los ojos, y en el jinete marca las facciones, alarga el perfil y concreta las fuertes mandíbulas, des-

encajando la expresión, para lograr la saliente que pueda verse a la distancia y altura en que va a ser emplazada.

Donato Di Niccolò Botto Bardi, conocido por Donatello (1386-1466) nace a los seis años de refugiarse sus padres en Pisa, habiendo escapado su progenitor de la pena de muerte, en una de las corrientes revueltas de la época y recogido el niño por la familia de Roberto Martelli, quien le procura una educación y trato bien encausado. El que a poco se vislumbra el talento en obras que no poseen trascendencia notable, tiene sin embargo en la "Anunziata" de Santa Croce, un positivo anuncio, que entra ya en la gran obra de Donatello, junto a la Cantoría del Duomo, alegre concepción de los ángeles. Luego llega a ser hombre de confianza de los Médicis, y dice la historia que fue él quien ordenó las antigüedades de Palacio. Frente al "Santo" de Padua se levanta esa conmoción de fuerza que es el Gatamellata. Un grupo ecuestre que se considera una de las obras más extraordinarias de tal carácter. Como Il Colleoni, el Gatamellata era el antiguo Condottiero o guerrero profesional, representantes de una obra de barbarie medioeval, en

la que estos guerreros enganchaban por oro y formaban ejércitos pequeños en las constantes batallas de entonces.

Es la obra del escultor la que prevalece infinitamente y a través de siglos por encima del temario, ya que la importancia del personaje no cuenta casi, sino como representante de una época y *medium* para dar al Arte una ocasión sublime de pronunciarse en uno de los idiomas más nobles.

Fue sin duda esta estatua modelo de muchas e inspiración de otras, y no es exagerado decir que junto a Il Colleoni son los ejemplos más excepcionales de la Historia del Arte en el grupo ecuestre.

Fue esculpida simultáneamente con el altar mayor de la Iglesia de San Antonio de Padua, y fue encargada a Donatello en seguida de fallecer Erasmo de Narni, quien llamaban Gatamellata, apodo alusivo a su manera de ser. Este personaje murió en Padua en enero de 1443, y el monumento comenzado luego, es realizado en partes, hasta que en 1453 queda totalmente terminado después de largas disputas respecto a dinero. Naturalmente que todo este proceso que la Historia descifra con más o menos certera verdad, sirve para darnos



GATAMELLO

en que la obra tiene comienzo en el
estar de las manos del artista, y en las
idades de éste para llevarla a cabo,
no cuenta en la inmensidad que ha
abrando tras siglos, en que las gene-
res desfilan por el mundo a través de
vicisitudes, tragedias y felicidades,
niéndose por siempre ante esos po os
ados, que parecerían poseer en la dies-
el secreto de la creación. Dentro de la
a en grande, en que está ejecutada la
agua, vemos en los detalles y ornamen-
del uniforme y arreos, una armonía y
a de orfebre, que no en balde lo fue
atello en sus principios, y lo siguió
elo, para dar a esos planos que modela-
la fuerza hercúlea bajo la vestim nta,
ligerá variación, que puso el equilibrio
erativo en dos majestuosas alas que
uchan en el pecho del guerrero, lo que
te en fraseo del cabello, y en las am-
sas y ondeadas crines.

amos esa mano que toma el bastón:
en ella la fuerza al asirlo, pero tam-
en el escultor buscó la gracia de la línea,
armonía con la otra mano que toma las
adas. Toda una guardia de símbolos re-
terre la parte inferior de la armadura, y
no pesa, sino que es un todo en el



El Gattamelata de Donatello (1444-50) en la plaza de Padua, en que está instalado, y detalles del monumento ecuestre del que se ha adquirido una copia para Montevideo.

monumento.

La cabeza del jinete es de extraordinaria vivencia. Está representada la fuerza, mas también cierta meditación, detenida en en gesto que como dijimos anteriormente, por see variantes según el ángulo donde se le observe; y el modelado fuertemente asido

a la estructura de grandes volúmenes, se maneja con cortes intensos, pero tan unidos...

Montevideo tendrá pues otra de las grandes estatuas que se han creado a través de toda la Historia del Arte. Creemos que debe estudiarse concienzudamente su ubica-

ción, ya que una obra de tal calibre, debe estar emplazada en un lugar que se avenga a su característica y a su significado.

Eduardo VERNAZZA

(Especial para EL DIA.)

TUVO aquel coloso del idioma lírico que se llamó Gabriel Miró dos hijas: la que Ramón Sijé —muchacho de Orihuela, como Miguel Hernández— llamara "primera sangre de Gabriel", Olimpia, y Clemencia. Olimpia, maternal para sus padres y para su hermana, casada y con hijos, vive aún— y Dios le prolongue muchos años su bella existencia— con su esposo, el insigne doctor Luengo, y con sus hijos y nietecitos en Madrid, Paseo de Marínez Campos 15. Clemencia, la delicada y sensible hija menor del ilustre escritor, murió hace unos años, también en Madrid, a los sesenta y medio de morir su madre.

Clemencia empezó su vida artística prefiriendo el violín; sin duda porque el enorme peso de su padre detenía toda inclinación hacia las Letras. Ser hija de Gabriel Miró significaba tremenda responsabilidad literaria, y Clemencia, consciente hasta un grado máximo, no se decidía a escribir; y cuando ya lo hizo, nunca se lanzaba a publicar lo que escribía... La montaña maravillosa de la prosa de su padre, la empujaba a retroceder ante cualquier acción lírica. Ella, vestal del culto de su padre (cuando aquél, prematuramente, murió en 1930), a él se entregó a asonada y efírazmente toda su vida. Mientras Gabriel Miró vivía era su secretaria; cuando el luminoso escritor murió, Clemencia se dedicó a la obra de su padre con un acierto extraordinario.

CLEMENCIA MIRO, POETISA AUSENTE

Entre tanto vino la guerra española, y Clemencia, cuya precaria salud afligía a los suyos, hubo de saltar desde Alicante (a

vian subyugados por el atractivo de sus hijos. Porque Clemencia, Olimpia y Emilio —el doctor Luengo, marido de Olimpia—

preciosa, muy parecida a su padre (que fue un varón de espléndida belleza), con grandes ojos claros y dulces que se animaban con una ancha sonrisa deslumbradora a la que, a veces, asomaba una amable malicia o la ironía. La voz de Clemencia era enfática, como la palabra de su padre, con un énfasis que cautivaba al oyente. Todo lo que su voz decía tenía el prestigio de las joyas orientales, de los tornasoles de la luz en sus momentos más raros. Oyendo hablar a Miró, y a su hija (mejor dicho, a sus hijas), una cree que se encuentra en un país distinto, donde ocurren cosas mejores, y al que pueblan seres extraordinarios. Luego... pero ya no es culpa de los que hablaron: es nuestra, por no saber hallar lo maravilloso!

Poco tiempo después de la muerte de Clemencia publiqué yo la primera Antología de poetisas españolas actuales, y a ella le dediqué el libro. Olimpia no se decidió a darme poesía de su hermana porque respetaba el deseo de aquella de permanecer inédita, o casi inédita.

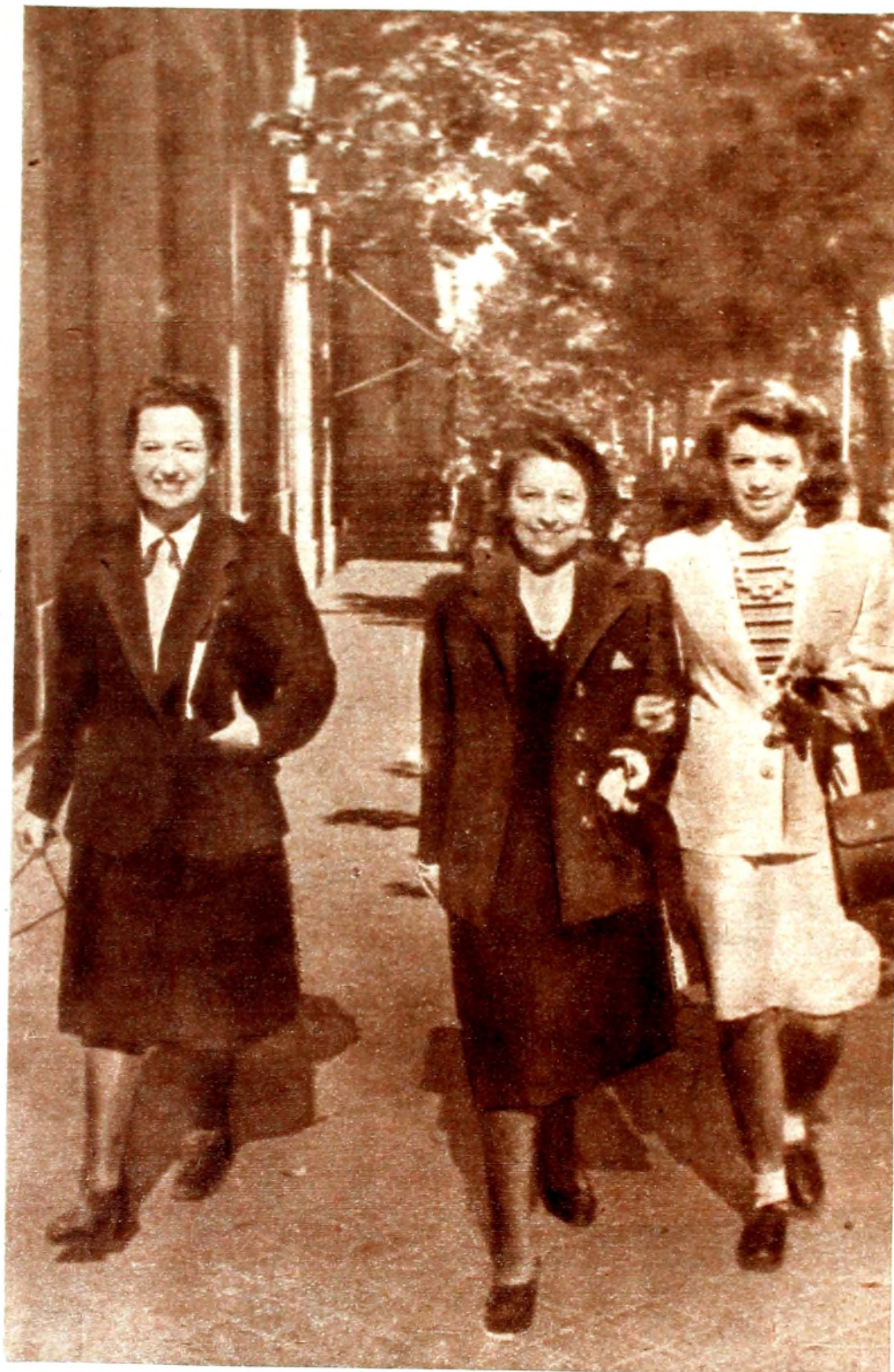
El tiempo, y la presión de los amigos, ha ido trabajando el ánimo de Olimpia Miró y de su marido. Y ahora, en un volumen lujoso y cuidadosamente editado, nos regalan una selección de los poemas que nunca quiso publicar Clemencia. Confieso que al abrir este libro, yo que tanto quise a la ausente y a su padre, que conservo para ellos una larguísima edad de amor y devoción, he llorado. Qué tremenda melancolía, qué dulcísima ternura, qué segado dolor en todos los versos de Clemencia! Pasa ante los ojos la sutilísima nube clara de una tristeza que suyo con tenerse, doler y señorear ese dolor para no darlo sino en las palabras menos ásperas, en las palabras menos enfáticas —ella, que tanto y tan bien las sabía manejar!— del idioma poético.

La antología no se vende, y Olimpia solamente regaló el libro a los que sabe que siguen queriendo a su hermana. No es una poesía fuerte, ni fácil, ni difícil, ni de clave: es una poesía melancólicamente poética, suave, tierna transida de misterio. Todo el espíritu delicado de aquella preciosa muchacha que se nos fue muriendo día a día sin dejar de sonreír, se encuentra quintaesenciado en los poemas que Olimpia ofrece, cumpliendo un deber que le agrada.

Entre las poetisas españolas actuales Clemencia Miró ocupa un lugar muy preciso: el suyo, el que no se parece a ninguna, el que ninguna repite. Y, pese a la resistencia que la ausente opuso a la publicidad, este libro tan querido es una flor, la mejor, junto a la obra de Gabriel Miró. Pueden ir juntos el padre y la hija, gracias a las manos de Olimpia, "la primera sangre", por la eternidad de la poesía. Hermosos y claros seres que no volveremos a ver y que dejaron, los dos, enorme hueco entre los que no les podremos olvidar nunca.

Carmen CONDE.

(Especial para EL DÍA.)



Carmen Conde, Clemencia y su sobrina Olimpia.

donde fueron los Miró a salvarse del asedio de Madrid) a Inglaterra. Con una íntima amiga suya inglesa, la inconsolable Doris Haselden, voló a Londres. Ella que conocía Suiza por anteriores estancias suyas en Sanatorios, conoció el encanto indiscutible de la enorme ciudad londinense. Cuando regresó a Alicante traía, junto a su perfeccionado conocimiento del idioma inglés, un aumento considerable de la recatada colección de sus poemas.

Terminada la guerra, vuelta a Madrid con los suyos, Clemencia siguió alternando días de salud con días —los más— de enfermedad. Pero tanto en los primeros como en los segundos, su labor mironiana no se detuvo nunca. Al verla tan activa, tan entregada gozosamente a la obra de su padre, nadie la hubiera creído mortalmente amenazada.

La existencia ordinaria de aquella muchacha era recoleta; tanto su salud como su buen gusto necesitaban el reposo y la tranquilidad doméstica. A su casa acudían, y acuden, todos los que se sentían atraídos por la obra de su padre, y que luego vol-

fueron y son los más claros hitos humanos de la vida del que nos dejó una obra de incalculable valor literario. Obra, —dicho sea de paso— que difícilmente atraerá a escritores y lectores de estos días, tan desaliñadamente dados a lo que valoran como "estilo directo", pero que perdurará cuando todo lo que ahora más exige comentario se vaya quedando a un lado, únicamente estimable como "documento" de una época y no como monumento de esa misma época.

Al margen de la tarea que se impuso y que cumplió celosamente, Clemencia escribía sus poemas, sus cuentos, sus ensayos, sus artículos. Casi nadie los leía, porque ella lo reservaba todo para sí misma o para los muy muy íntimos suyos. Era inútil instarla a publicar nada suyo, porque no accedía: el tiempo, en lugar de borrar su temor a ser comparada con su padre, lo fue aumentando; y Clemencia llegó a la muerte en un terrible día de verano madrileño, sin querer publicar un libro suyo.

No os hablaré de la muerte de esta criatura excepcional, ni del espantoso vacío que dejó en torno suyo. Fue una muchacha



Gabriel Enrique Barrella Rosa que mañana cumple un año.

RECUERDE U.D.

El Hogar



CLINICA
DENTAL
YAGUARON



PROTESIS INMEDIATA
TODOS LOS DIAS DE
8 a 21 HORAS.

HORARIO CONTINUADO

Yaguarón 1533
(A mitad de cuadra)

CASI PAYSANDU

ARSA - JOYAS



Para regalos finos, en alhajas
y relojes de calidad.

VISITE ARSA - JOYAS

Piriápolis: R. de los Argentinos 1194
Agencia Oficial "Omega"

CASA CENTRAL: CIUDADELA 1397

Culminación de un estilo: MONTEVERDI



Claudio Monteverdi (1567-1643).

DES hay, en la historia de las ci-
vilizaciones, que parecen estar señala-
do un destino superior como cuna de
los valores humanos.

Encomos en las helénicas metrópolis del
Occidente, Pericles y en las augustas urbes
del Imperio Romano y llegando a nuestros
días, vemos cómo somos herencia directa
de esas estirpes que se han ido sucediendo
a lo largo del tiempo determinado de un país o co-

lombia en el siglo XVI despierta de un
sueño rumor medieval y nace al mun-
do, vibrante y colorido del Renacimiento.

En esta, silenciosa y laboriosa en medio
de la Lombardía, iba a dar a las artes y
especialmente a la música, lo más genial
que se recorda que se hubiera gestado en
la región. Y así surgen en maravillosa
continuidad la estirpe de los Amati, fundada
por el genial Andrea en los comienzos del
siglo XVI y continuada por Antonio, los
hermanos Girolamo y Nicola, respectivamente.
En ellos nació al mundo del sonido esa
pequeña, morbida y palpitante que co-
mienza a ser conocida la historia y que iba a
condicionar totalmente el camino empre-
ndido por la música.

Contemporáneo cercano de Antonio Ama-
ti, la luz en Cremona el 15 de mayo
de 1567 Claudio Monteverdi. Nadie como
él, debido a su genialidad y a su sentido
musical superior, supo interpretar y ha-
cer la vez suya, la idea nacida en la Ca-
pella Fiorentina. Y nadie como él volvió
la mirada hacia la unidad de las doctrinas
establecidas por Platon que hicieron cuerpo
al espíritu renacentista.

En las primeras armas en el campo musical
luchó junto a Marco Antonio Ingegneri,
maestro de Capilla de la catedral cremonen-
se. De sus dieciséis años datan sus prime-
ros trabajos publicados en Brescia son los
"Madrigali Spirituali" a cuatro voces. Pero

la primer obra que iba a conmover el am-
biente musical fue el famoso libro de "Ma-
drigales a cinco voces", publicado en Vene-
cia por Gardano en el año 1587 cuando su
autor contaba solamente veinte años.

Poco más tarde de este acontecimiento
entra como Cantor y Tocado de viola al
servicio del Duque de Mantua. Este gen-
tilhombre, sumamente culto y amante de las
artes, tenía en su corte un nutrido núcleo
de virtuosos y músicos; viajero infatigable,
se trasladó a Hungría en 1595 para com-
batir contra los turcos y más tarde, en 1599
a Flandes y en ambos viajes lo acompaña
Monteverdi. Pocos años antes se casó con
Claudia Cattaneo, hija de unos tocadores
de viola de esa misma corte, su vida sen-
timental plena de felicidad se ve trágica-
mente truncada en 1607 en medio de las
representaciones de "Orfeo" y el dolor de
esa pérdida lo acompaña hasta el resto de
sus días. También obtiene el puesto de su
antiguo maestro de Cremona: en 1601 es
nombrado Maestro de Capilla.

En 1613 Monteverdi deja definitivamen-
te Mantua rumbo a Venecia. Allí en la ma-
ravillosa ciudad de los Dux y los canales,
es nombrado solemnemente "Maestro de
Capilla de la Serenísima República de Ve-
necia en la Catedral de San Marcos". Y
durante treinta años en que reina desde la
bizantina catedral ocupando el puesto en
que un día estuvieron Willaert, Rore y Zar-
lino, da al mundo un incalculable número
de obras geniales en el campo religioso y
operístico que culminan el año antes de su
muerte con el triunfal estreno de "L'incor-
onazione di Poppea".

Después de este rápido vistazo a su vida,
a esos fecundos 75 años de continua crea-
ción, miremos hacia sus obras medievales y
hacia su estilo, ambos le valieron pasar a la
posteridad como el genio musical más com-
pleto y rutilante de todo un siglo.

Sobre un poema de Alessandro Striggio,
hijo del célebre madrigalista, compuso Mon-
teverdi su "Orfeo". Estrenado solemnemen-
te el 24 de febrero de 1607 en el Palacio
Ducal mantuano fue un suceso triunfal.

En esos momentos se realizaba, recién
completamente, la auténtica reforma melo-
dramática enunciada en Florencia. Monte-
verdi conservó más el ajuste al carácter pas-
toral que Peri en su "Euridice" de siete años
antes; además la música está modelada de
acuerdo al ritmo natural de la palabra y los
recitativos eran la médula misma del dra-
ma. Su música se desenvolvía en el estilo
madrigalesco, ya bajo una forma contrapun-
tística, ya bajo una forma armónica. Ade-
más y esto es sumamente importante, co-
mienzan a aparecer grandes novedades des-
de la estructura técnica de la obra. Una
gran fuerza dramática, completamente nue-
va, es dada en base al empleo audaz de nue-
vos acordes y aún más a bruscos cambios
de tonalidad y leves y expresivos cromati-
smos que nos hacen sentir, dos siglos
antes, la revolucionaria técnica wagneriana.
En cuanto a la instrumentación, Monteverdi
empleó gran número de instrumentos bus-
cándoles sus más expresivos efectos con el
empleo de nuevos timbres y combinaciones.

Apenas un año después de "Orfeo" se
nos aparece su segunda ópera: "Arianna".
Estrenada también en Mantua en mayo de
1608 en ocasión de la entrada a la ciudad
de Francesco Gonzaga y de su nueva esposa
Margarita de Saboya, estaba basada en un
libreto de Rinuccini. Escrita febrilmente en
medio del atroz dolor por la pérdida de su
amada esposa, "Arianna" fue otro éxito ro-
tundo; lamentablemente sólo nos quedó de
ella la escena en que la protagonista aban-
donada por Teseo nos habla de su doloroso
y cruel sino. Es el famoso "Lamento" de
Arianna, que ha llegado a ser, hasta nues-
tros días, una de las páginas más conmove-
doras y emocionantes de toda la música dra-
mática conocida.

Algunas otras óperas, muchas de las cua-
les se han perdido y otras no han alcanzado
la fama de las precedentes, siguen a las an-
teriores. De ellas, sin embargo, sobresale
"Il ritorno d'Ulisse in patria", representada
en 1641 en el teatro San Cassiano.

Llegamos así al triunfal año de 1642,
fecha del estreno de "L'incoronazione di
Poppea". El músico en poder de una sempi-
terna juventud, a los 75 años nos entrega
el producto de una mentalidad superdotada
en forma de una obra inmortal. "L'incor-
onazione" pinta en ardientes pinceladas, di-
ríamos un Tintoretto o un Canaletto tradu-
cidos al sonido, la febril vida veneciana.
Esa calidez y esos toques de fuego que apa-
recen en las telas de los maestros nombra-
dos, esa vida intensa hecha de amor, de
orgía y de crimen en donde alternan brus-
camente lo trágico, lo romántico y lo bur-
lesco nos la presenta y describe Monteverdi
de un modo genial.

El gran cremonense se aleja un poco de
los cánones florentinos, aunque siempre
mantiene el espíritu que los creó. El reci-
tativo imperante se ve ligeramente despla-
zado por un "arioso" que va llevando el
texto hablado, emplea toda clase de formas
de arias y casi suprime los coros, utilizando
más bien pequeños conjuntos de pocas vo-
ces, dúos, tríos, cuartetos, etc. La orquesta
no es tan voluminosa, el clave acompaña
indefectiblemente los recitativos y las arias,
reforzado, en muchos casos, por algunas
tiorbas y violas da gamba.

Sin lugar a dudas estamos frente a la
obra de arte de todo el período italiano del
siglo XVII. Ya se ha creado, magistralmen-
te, un nuevo estilo dramático, completamen-
te diferenciado de todo lo existente con an-
terioridad y se ha amalgamado, con la ge-
nialidad que sólo Monteverdi pudo hacerlo,
el recitativo con el aria y la declamación
con el canto. Llevó igualmente a la voz y
al valor dramático a un primerísimo plano,
sin caer en exageraciones perturbadoras del
lineamiento general de la obra.

Y finalmente no sólo encontró la manera
de hacer salir triunfante el ideal estético y
humanístico del cenáculo florentino, sino que
a través de nuevas fórmulas tanto musicales
como armónicas (debemos recordar que fue
el primer músico que utilizó el acorde de
séptima de dominante), llegó a las puertas
que se abren sobre el infinito mundo del
drama musical del porvenir.

Susana SALGADO GOMEZ
(Especial para EL DIA)

L'ORFEO FAVOLA IN MUSICA

DA CLAUDIO MONTEVERDE
MAESTRO DI CAPELLA
DELLA SERENISS. REPUBBLICA.

RAPPRESENTATA IN MANTOVA

L'Anno 1607. Et nouamente Ristampata.



IN VENETIA MDCXV.

Appresso Ricciardo Amadino.

Portada de una edición de "Orfeo", de Monteverdi, fechada en Venecia en 1615.

CYRANO DE BERGERAC

La Comedia Nacional tiene el propósito de representar en la temporada del año corriente, la famosa obra de Edmundo Rostand, que fue estrenada en París, con resonante éxito, el 28 de diciembre de 1897. La pieza está realizada con singular gusto poético y, sobre todo, con un cabal conocimiento de la técnica y los recursos teatrales: "Cyrano de Bergerac" es de una admirable arquitectura escénica.

La tragicomedia de Rostand será representada en la encomiable versión que realizó Carlos María Princivale, quien, como traductor tiene el inolvidable antecedente del "Tartufo" de Moliere, de fieles y pulidos versos.

La romántica y aventurera figura de Cyrano tentó al ilustre Rostand para llevar al teatro el muy original personaje del siglo XVII, que fue militar, poeta, autor teatral, bohemio galante y espadachín. Valiente, talentoso, de finos sentimientos, entusiasta por toda obra generosa. Cyrano se incorporó a la literatura como indiscutible héroe popular.

A los 17 años, siendo estudiante en el colegio Beauvais, condiscípulo de Moliere, escribió una pieza de teatro de estimables valores: "Le pédant Joué", cuyo protagonista fue un insufrible profesor llamado Grangier. La pieza no llegó a ser representada, pero más tarde (1671) Moliere tomó de ella una escena íntegra para su comedia "Las trampas de Scarpin". Según testimonio de Ragueneau, el autor de "El avaro" realizó esta piratería en la convicción de que aquella travesura juvenil de Cyrano estaba totalmente olvidada.

En cambio, tuvo un notable triunfo en 1653, con su tragedia "La muerte de Agripina", de muy excelente composición. La grandilocuencia de sus versos hizo que los críticos de la época consideraran a Cyrano como un serio competidor de Corneille. Pero esta pieza le motivó serias imputaciones de heterodoxia: fue acusado de ateísmo y de negar la inmortalidad del alma. Cyrano se defendió arguyendo que sus enemigos daban a sus palabras y a sus giros un sentido convencional para respaldo de sus sofisticadas imputaciones.

Otro aspecto interesante en la corta vida

de Cyrano (1619-1655), fue su copiosa y original correspondencia. El género epistolar era muy cultivado en su tiempo. Usual y a veces desconcertante, pues se han podido reunir unas 1.200 cartas de Voltaire y no se ha conseguido una sola de Shakespeare. Se dice que de Moliere sólo se han encontrado cuatro firmas.

Cyrano fue un personaje de excepcional inteligencia y vasta cultura. Sus libros "Historia cómica de los imperios de la Luna" e "Historia de los imperios del Sol", lo revelan dueño de una potente imaginación y de una punzante ironía. Aprovechó su burlesca mordacidad para formular teorías y establecer conceptos de carácter científico, muy adelantados para la época en que actuó.

Vivió en las edades mosqueteriles, cuando los caballeros no sacaban la mano de la empuñadura de la tizona, tiempos de frecuentes libaciones en mesones y tabernas, en que se escalaban balcones, se componían poemas diarios a la bienamada y se tenía un olímpico desprecio por la vida, que se jugaba a cada momento en desafíos convencionales.

La existencia de Cyrano fue rica en todo género de aventuras; entre uno y otro duelo concebía idilios y elegías. Fue un apuesto caballero, de relevantes actitudes varoniles, lástima que su enorme y ganchuda nariz le impidió ser un hermoso ejemplar humano. Tal apéndice era objeto de burlas y sátiras, cuyo poseedor destruía con el manejo de su flexible espada, manejada con mano firme y segura.

En la obra de Rostand, que veremos este año, el autor reproduce con fidelidad las andanzas y rasgos del personaje. Claro está, como concepción de un poeta, no pueden faltar los toques imaginativos. Así, los personajes Roxane y Christian de actuación sentimental, son producto de la fantasía del autor. Pero se adecúan de tal manera lo real y lo ficticio, que la pieza resulta de un admirable realismo y de una compacta unidad.

El estilo de la tragicomedia, de caracteres descriptivos y narrativos de gran relieve, tiene encantadora fluidez y la correlación de las escenas da a la obra un atractivo poco



Edmundo Rostand.

común, que justifica el éxito obtenido en la "Comedia Francesa".

Muchas traducciones al español se han realizado de la obra de Rostand, pero en forma más o menos convencional. La de Princivale se ajusta con cabal exactitud a la métrica del verso francés; mantiene inalterable la forma y respeta el fondo en absoluto. En consecuencia, trasluce con fidelidad

el espíritu de la tragicomedia. Con perfecto dominio de ambos idiomas, nuestro traductor vierte en las sonoras estrofas de los cinco actos de la pieza, todo el brillo poético y la gracia con que configura su obra el gran dramaturgo francés.

Alberto RUSCONI

(Especial para EL DIA)



Una representación de "Cyrano" en la Comedia Francesa.

LA FIGURA HUMANA EN LA ESTETICA PREHISPANICA

En un artículo reciente, al referirnos a la presencia de la figura humana en la cerámica prehispánica, pudimos observar que, algunas veces el hombre era el punto de partida para la elaboración de la pieza, otras veces era la tierra y el universo, como también en algunas ocasiones la escultura era el hombre satirizado por sus formas físicas.

Se ha llegado a establecer, de acuerdo al grado de exigencia religiosa, la forma en que el hombre prehispánico preparaba su facies. Algunas veces la pieza era el todo de la concepción teocrática de la comunidad; otras veces que al zafarse de esas ataduras, el hombre ponía de sí, su emoción. De tal modo que se vislumbra en toda la cultura zapoteca, de OAXACA, México, un carácter religioso y religioso. No sólo a través de las numerosas tumbas descubiertas en esa zona, sino por la concepción del mundo que habita la comunidad. Se sabe que la religión zapoteca es un panteón divino de los zapotecos muy complejo. No ya en la fase primitiva, es decir antes del advenimiento del estado organizado y poderoso, sino en sus numerosos horizontes; en el momento preciso en que la presencia de "los espíritus buenos y malos" que residían en bestias, árboles, y fuerzas naturales — a juicio del antropólogo Román Piña Chan — se incorporaban en la comunidad con fuerza mágica. Podemos decir que el mundo divino era el punto de partida en la cosmología zapoteca. La presencia del hombre, era una pieza más que acompañaba los elementos del universo. Por ejemplo, el dios XE TOTEC, se sirve de la presencia del hombre, para determinar la dinámica de sus movimientos; y así en la mano izquierda sostiene una cabeza humana y en la derecha una bola.

Observamos — según dice Paul Westheim — la transformación de la figura humana en cuerpo arquitectónico. Pero luego la figura pierde los caracteres esencia-

les al trocar la cabeza de la figura humana por una masa redonda, en la cual se han practicado tres orificios, queriendo señalar así los ojos y la nariz. El cuerpo es el continente del brasero, aspecto funcional de la cerámica, y presenta una decoración compuesta por la figura de una mariposa estilizada. ¿Podemos decir que la figura del hombre fue un pretexto para la elaboración de tal factura? No olvidemos determinados rasgos. El pueblo zapoteca muy dado a los sacrificios, no puede dejar de representar a su dios máximo, potente y avasallador Xipe Totec, sin representarlo con la profunda vivencia que lo hace.

Es menester, incluso un toque de altura, de masa imponente y, ante los ojos de la comunidad deberá provocar silencio, admiración y respeto. ¿Está allí, el hombre acompañando a su dios? ¿Es la representación del dios poderoso, señor de la tierra y el universo todo, que ostenta en sus manos el orbe y el hombre, esta cerámica que apenas mide 25 centímetros de altura? No. Es el mismo dios reinando sobre la tierra. Ese era el deseo del sacerdote zapoteca. Al igual que la Pirámide del Sol en Teotihuacán con sus 64 metros de altura que asombra hoy día, a pesar de haber transcurrido cerca de dos milenios, así debió provocar en aquella época, un estado comparable a la sensación de ánimo dispuesta por el hombre frente a las catedrales góticas. Aquí, en este horizonte cultural cabe, más que en ningún otro, el principio mahuath de "perecer para nacer". El individuo era un elemento más para la consumación de los hechos religiosos.

Esta misma forma de valerse de la figura humana, la hallamos entre los mayas.

Es menester destacar, en honor al alto grado artístico alcanzado por los talladores de dicha cultura, que los atributos ornamentales de la divinidad maya, tienden siempre a la estilización. La forma de síntesis y geometrización involucrada en las estelas — por ejemplo — es digna de estudio. Mu-



Urna cineraria del estado de Oaxaca, México. Cultura Zapoteca.

chas veces, el encuentro del hombre, el animal y el dios, crea para fortuna de los mayas una calidad insuperada por otras culturas. Podemos arriesgar a decir que, en el tratamiento de lo cúbico, con respecto a la figura humana han demostrado una sobriedad y gallardía únicas. ¿Está por ello el hombre maya más utilizado por el concepto dogmático o se le considera simplemente participe de un gran mundo donde giran diversos elementos, a los cuales él no puede dejar de pertenecer? En realidad se advierten dos elementos sustanciales; dibujo y composición y como resultancia de los mismos, una expresión definitiva del arte maya. Ha dicho Fechner que "la obra de arte supone siempre elementos asociados".

Tomemos, para un análisis de la obra maya, de acuerdo a tales cánones, la figura del joven dios del maíz, de Copán. Se advierte, como atributo preferencial, el pectoral; en el cual se descubren, primero la imagen de Tlaloc, dios de las lluvias y sobre él, en dimensión mucho más pequeña, una máscara. En cuanto al adorno de la cabeza, un rostro iluminado, fresco; tratado con la mayor dulzura y serenidad, intentando dar algo así como el mismo instante de la fecundación o el nacimiento de algo que es trascendente.

Puede decirse de esta escultura, que primero asombra el rostro, pues el oval desea salir de la escultura y llegar primero al espectador.

El tratamiento ha sido la primera factura. Los ojos entornados, el labio inferior cae ante el dolor que aqueja el universal momento de la fecundación y la blanca frente, despejada y extendida ilumina alta, sobre los pómulos que agazapan unos cachetes apenas perceptibles, pero que ensambalan así una magnitud de dolor, de gesta heroica en el trance o fuerza telúrica.

Ha señalado Paul Westheim que "el arte maya surge de un fondo religioso, pero los contenidos religiosos han cambiado." Se puede decir junto con este autor que el maya necesitaba aislarse, por momentos, de aquella concepción tan férrea y tiránica semejante a la que gobernaba la vida de los zapotecos y sentir a la vez una vital esperanza de abrumarse en creaciones in-

tuitivas, más cerebrales y menos mágicas. Señala al efecto Salvador Toscano que tales creaciones "estaban perdiendo en majestad lo que ganaban en belleza." Alguien atribuye ese cambio a razones poderosas de militancia guerrera en el orden sacerdotal del Antiguo Imperio Maya. Razón para que una desintegración, provoque la emigración por el siglo XI y sean abandonados los centros religiosos por antonomasia de esta cultura, tales como Copán, Tikal, Palenque, para volcarse — en lo que ha dado en llamarse el renacimiento del arte maya — en la península de Yucatán, metrópoli de Chichén Itzá.

Se produciría entonces entre los mayas, el mismo hecho que relatamos en anterior artículo al referirnos a la Cultura Tlascalteca; vale decir, el afán de cortar las cadenas y liberarse lo cual provoca siempre, entre estas comunidades, acontecimientos casi trágicos. En verdad, los pueblos y ello parecería ser ley universal en la existencia del hombre, no pueden soportar los dogmas ni los cánones cuando éstos intentan desintegrar lo más valioso del ser humano o sea el sentir y el pensar individual. Había pues una necesidad vital de la presencia del hombre. En los últimos años, cercanos a la decadencia del Antiguo Imperio, el maya, poseído de una fiebre enloquecedora, busca incesantemente un camino. Producto de esa pasional lucha por su destino, es la cantidad de materiales artísticos que nos ha dejado. Los altares, con grifas que atormentan. Figuras entremetidas. Líneas que no cesan y dibujos que no terminan cómodamente. En los frisos, en las estelas, en los dinteles, en toda la escultura, prevalece un aire de inconformismo. Se intuye el acabamiento pero a la vez se avizora en lejanía el porvenir. Esa es la lucha. El dolor de esa época crea la "gran edad de oro" del mundo maya. Y allí, envuelta entre líneas, glifos de escritura — aún hoy desconocida —, con el aporte de figuras zoomórficas, está la presencia de la figura humana. Parecería escondida a quien indagara por ella. Olvidada quizá. Pero es parte integral de esa lucha de libertad, de reencuentro con el destino.

J. Rafael ROMANO MAINENTE.

(Especial para EL DIA.)



Brasero. Representación del dios XIPE TOTEC. (Foto Paul Westheim.)



El maestro rural del siglo XIX, dibujado por Guevara.

APORTE URUGUAYO A LA INSTRUCCION ESPAÑOLA

Por eso aquellos niños que dejaban hincadas en el pueblo sus raíces biológicas, al pie de la carbayera de la casa a la que amaban aún más con la lejanía —porque sólo la ausencia perfecciona el cariño—, en el momento de rendir el saldo de su paso por la vida trajinante, rrataban de evitar igual dolor, inspirados por un gran amor al prójimo, a quienes eran sus parientes o paisanos, procurando arrancarle la dolorosa y trágica experiencia de la ignorancia, preparándolos para el trabajo y para la cultura.

Tal pensamiento tiene clavada su realidad más palpitante en los humildes recodos del rugoso hemisferio indiano español, con edificios de cal y canto, que representan escuelas e institutos, y con hijos o parientes educados en ellas y por ellos. Con el cultivo de los yermos de su cerebro, contribuyeron al desarrollo intelectual y económico de España formando una sociedad eficiente y moderna sobre las ruinas de una patria hundida por los analfabetos, los señoritos, y la torpeza de un gran sector del clero que lejos de representar al catolicismo, significó, históricamente, la ambición imperial vaticana.

España tiene en este sentido un preciado resurgir y una hermosa tradición. La debe a quienes como el don Luis Rico, desde Montevideo, inyectaron en ella los mejores materiales y la vitalidad de una ideología fruto de la experiencia. El análisis del contenido de reglamentos como el aludido, que algún día será imprescindible realizar, nos llevaría a conocer la procedencia y penetración en el pueblo español de nuevos idearios y métodos de enseñanza.

Los principios de este postulado están patentes en los ocho capítulos del texto fechado en Montevideo. En su virtud, se funda en la Trapa una escuela gratuita para 50/70 niños mayores de seis años, nacidos en los 18 pueblos de su circunscripción. En ella se les enseñará a leer bien letra antigua y moderna, manuscrita e impresa, contar, gramática castellana, ortografía y, como era costumbre entonces los sábados urbanidad y doctrina cristiana. Y se señala de interés que la enseñanza se desarrolla a por clases y secciones, dando entrada al alumno en el magisterio al permitir a dos de los más preparados, auxiliar al maestro; a quien se prohíbe dar tirones de orejas, golpes en la cabeza y palmateos en las uñas. Lo cual significaba una gran novedad para la escuela rural española de principios del XIX, donde la letra entraba con sangre.

Junto a lo expuesto se exigía al alumno la asistencia a las clases, de cuyo beneficio quedaba excluido a las quince faltas de asistencia injustificadas, y al Maestro que fuese titulado, pero además hombre probo a juicio de una Junta de Patronos (formada por 10 vecinos y presidida por la autoridad judicial más próxima). Esta podía removerle del cargo si no lo cumplía con eficiencia y llevaba los libros de inventario, matrícula y aplicación, a más de otros controles que constituyeron otra innovación en aquella enseñanza atrasada, a la que reglamentos como el comentado introducían hasta premios por los exámenes. A cambio, se estimulaba la labor del maestro con un sueldo diario de ocho reales de vellón, casa escuela, quince días anuales de vacaciones y el poder dedicarse a otros trabajos siempre que no fuesen en detrimento de la enseñanza.

Además de la escuela se instituyó, con la reglamentación de las rentas y remuneración de los administradores, cuando un

sobranse de 500 reales anuales, en donde, lo permitiesen, la dote de 25 ducados para las muchachas pobres que casa en entre los 16 y 40 años de edad. Y se fijaban fechas y actos para días sin clase y efemérides como los aniversarios de fundación, fiesta patronal, día del fundador, y muerte del monarca o señor feudal —que lo era el Conde de Altamira—, que se celebraban con misas y oraciones.

Aunque imbuido pues el reglamento por un espíritu monárquico y catolicista, que refleja también indirectamente el de un sector del Montevideo de la época, iban en él nuevos horizontes a la enseñanza rural de Lugo donde la munificencia de otros emigrantes uruguayos, argentinos, cubanos, etc. (como los hermanos Moreno Ulla, D. Ramón González, Murias, y muchos más) fue sembrando escuelas e ideales en Ribadeo, San Lorenzo del Arbol, Riobes, Lanzós, Corbelle, Guitiriz y tantos otros rincones de la geografía lucense. A ella llegaba desde América en aquellos aldeanos que volvían para fundar una escuela, los materiales y el espíritu de una nueva conciencia de clase y de ciudadanía que dotó al pueblo español de personalidades y lo hizo responsable.

Porque a la institución de la Trapa, que no sería tal vez la primera, siguieron otras muchas cuya continuidad dio solidez a la obra y permite medir el nivel de su aporte cultural. En cada una aparece la savia renovadora de su tiempo hasta poner junto a la enseñanza primaria la no menos útil de Artes y Oficios que con un sano principio de libertad política y religiosa —del

FUNDACION

UNA ESCUELA DE PRIMERAS LETRAS,

En el Pueblo de la TRAPA, obispado de OVIEDO,

en los Reinos de ESPAÑA,

Bajo la advocación de la ASUMPCION DE

NUESTRA SEÑORA; sus rentas, administración, gobierno, memorias pias,

dosas, y aplicación de sobrantes,

Portada símbolo de una ciudadanía.
(Biblioteca Blanco Acevedo)

que desgraciadamente no gozan aún hoy otros países— llevaron a la aldea, cenros como el fundado en 1904 en Figueras de las Asturias por D. Florencio Villamil, con un capital de casi 400.000 pesetas de las de entonces, y un edificio amplio y soleado de las mejores condiciones docentes.

Sin ocultar la fecunda labor de aquellos creadores de patrias, no quisiéramos tampoco que se dedujese de aquí que la instrucción y beneficencia española se nutrió solamente de sus ejemplares legados. Con ser ingentes, no se pueden comparar todavía con la filantropía de patricios (pongamos el caso de Asturias) de un Valdés para Oviedo y Salas, un Casariego para Tapia, un Selgas para Cuñillero, un Montoto para Colunga, o un Masaveu para Oviedo. Y junto a éstos, también el esfuerzo de los gobiernos por colaborar al menos a que el pueblo español pudiese continuar flotando entre la corriente de los demás pueblos.

J. L. PEREZ DE CASTRO.
(Especial para EL DIA.)



Egresados del Instituto Profesional de la Jefatura de Policía, de la promoción de 1950, festejó sus diez años de actuación, con asistencia de autoridades del Instituto y de la Policía.

RECUERDE U.D.

SUPERIOR CALIDAD!!

BOTQUINES Y ARMARIOS
PARA BAÑO EN SUS
DOS TIPOS
DE EMBUTIR O
APLICAR

Modelo "JISSA"
ELEGANCIA Y FINA
TERMINACION

En venta en todas las buenas casas
del mundo, si no lleva nuestro sello
"JISSA" en cada unidad RECHACELO



ES OTRO PRODUCTO
DE:

Establecimiento Industrial y Comercial JAMIL ISSA
YTU 1824 - TELEFONO 500261

Sea propietario en MONTERREY

- Cno. Carrasco (antes del Parque)
- Omnibus cada 10 minutos
- Luz. Pavimento. Agua

GRATIS 5.000 LADRILLOS DE PRENSA

INFORMES

DAR S.A.

25 de Mayo 470

Esc. 16 P. 2

(DE MAÑANA)

ENTRE las rarezas bibliográficas que figuran impresas en el Uruguay, consta un opúsculo de 24 páginas, cuyo texto data en Montevideo, a 12 de abril de 1833, por lo cual fue catalogado en dicho año al carecer de fecha de edición. Aunque, a juzgar por su tipografía parece de época posterior, y si añadimos que no tiene pie de imprenta pudiéramos hasta dejar de considerarlo montevidiano, no cabe duda sobre él, desde el momento que el P. Furlong lo incluye entre los salidos en dicho año de la "Imprenta de la Caridad".

Lo importante a nuestro objeto, es que se trata del reglamento de una fundación cultural y benéfica en el pueblo de la Trapa, (Burón) en la provincia de Lugo y Obispado de Oviedo (España), instituida bajo la advocación de Nuestra Señora de la Asunción, por Don Luis Rico y a través de su apoderado D. Pedro Antonio Quintana, con un capital de 80.000 reales de renta y edificio para casa escuela.

Aunque dicho opúsculo haya perdido toda vigencia, representa nada menos que el símbolo de uno de los factores (el de la emigración hispanoamericana) que más contribuyeron al resurgimiento de una España hundida en el descrédito y entre los escombros de sus valores históricos.

Sus páginas son el resultado de toda una vida de brega. La de uno de aquellos muchachos que, con entraña de héroes, daban a su madre el abrazo patético de la desdicha, para, asidos de la pobreza saltar de la infancia a la hombría ante un destino ignoto, con la ilusión de hacer fortuna. Y cuando con su recio tronco, no abatido por los hachazos que la vida les daba, conseguían la riqueza ansiada y merecida, con una instrucción cultural y manual peor que rudimentaria, se habían dado cuenta también, con la crudeza del necesitado —que se purifica creciendo lejos de los padres— que la vida si algún sentido y valor tiene, es en función de la virtud del trabajo y de la cultura.

EL HELICÓPTERO DE LA FUERZA AEREA VUELA HACIA EL NORTE, HACIA LAS TRIBUS BARU SOSPECHADAS DE CONTRABANDO DE ARMAS, Y LLEVA A TARZAN EN SU NUEVA MISION SECRETA.



¿TIENE CALOR?

TODDY

FRIO



**UNA
COMIDA
EN CADA
VASO**

presentación de las grandes primicias otoñales

en la sección tejidos más completa del país

CASA MATRIZ Av. AGRA-
CIADA 2302 esq. Marcelino
Sosa - Tel. 20 09 61

SUCURSAL GOES - Av. GE-
NERAL FLORES 2341 esq.
Marcelino Berthelot.
Tel. 2 42 00-2 43 00-2 44 00

SUCURSAL CORDON - Av.
18 DE JULIO 1601 esq. Car-
los Roxlo - Tel. 40 41 11

Casa Soler

SOLER HNOS. S. A.

50
AÑOS
1909-1959

PAÑO BOUCLE liviano, moderna fantasía en
variedad de colores exclusivos. Ancho 1.40, el metro **\$16.50**

GENERO DE LANA NEVADO, delicado tejido
para vestidos y chaquetas. Ancho 1.40, el metro **\$18.50**

CASIMIR de lana y rayón, la tela ideal
para la media estación. Ancho 1.50, el metro **\$19.80**

ROMAIN de pura lana, en la gama com-
pleta de colores. Ancho 1.40, el metro **\$21.50**

GENERO DE LANA a cuadritos y fantasía,
novedades recién recibidas. Ancho 1.40, el metro **\$22.50**

PAÑO LENCI, la moda para tapados y cha-
quetones. Ancho 1.50, el metro **\$23.50**

GEORGETTE DE LANA LISO Y PRINCIPE DE GALES,
dos tejidos de actualidad. Ancho 1.40, el metro **\$24.50**

PAÑO NATTE en relieve, una creación para
tapados sport. Ancho 1.40, el mt. **\$26.50**

ESCOCES de lana, en modernas combina-
ciones de colores de gran no-
vedad. Ancho 1.40, el metro **\$28.50**

OTTOMANO DE LANA Y DUVETINE MELANGE,
dos tejidos de moda para vestidos de
entretiempo. Ancho 1.40, el mt. **\$29.50**

VELOUR, regio paño en una brillante ga-
ma de colores seleccionados. Ancho 1.40, el metro **\$31.50**

PRINCIPE DE GALES, casimir de pura lana,
ideal para vestidos y chaque-
ta sport. Ancho 1.50, el metro **\$32.50**

CASIMIR fantasía en los tonos gris, beige,
tostado, y azul piedra. Ancho 1.50, el metro **\$34.50**

JACQUARD de pura lana, una creación
francesa para la alta costura. Ancho 1.40, el metro **\$39.50**



Para facilitar sus compras, nuestras 3 casas
permanecen abiertas durante 10 hs. al día en
horario continuado **de 9 a 19 horas.**

PANA INGLESA
de superior
calidad, en
todos los colores.
Ancho 0.90,
el metro
\$42.50

Nuestras casas
permanecen
ABIERTAS
durante la semana
de turismo.

Precios al alcance de todos

CLIENTES DEL INTERIOR - Dirijan vuestros pedidos
a nuestra CASA MATRIZ - Av. Agraciada 2302
y M. Sosa.